MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07918542 7

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/dissertationsurl01peti

DISSERTATION

SUR

LA PSALMODIE

ET LES AUTRES PARTIES DU CHANT GRÉGORIEN

DANS LEURS RAPPORTS

AVEC L'ACCENTUATION LATINE

IMPRIMÉ PAR CH. NOBLET, RUE SOUFFLOT, 18.

DISSERTATION

SUR

LA PSALMODIE

ET

LES AUTRES PARTIES DU CHANT GRÉGORIEN

DANS LEURS RAPPORTS

AVEC

L'ACCENTUATION LATINE

Par M. l'abbé PETIT

Vicaire général au diocèse de Verdun

PARIS

F. DIGONNAUX ET Cie, ÉDITEURS

84, RUE BONAPARTE, 84

LIBRARY
JAN 4 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
3086
P45

PRÉFACE.

S'il est une institution qui se recommande, par l'antiquité de son origine, à l'attention, au respect de tous les hommes religieux, c'est incontestablement la psalmodie, consacrée par l'usage de tant de siècles, comme une des formes les plus simples et les plus imposantes de la prière commune. On ne peut douter qu'elle n'ait occupé, depuis le règne de David et de Salomon, une place éminente dans la liturgie et la musique religieuse des Hébreux, et qu'elle n'ait, dès lors, été constituée sur les mêmes bases, d'après le même système général qu'elle représente encore aujourd'hui.

Différentes pages de l'Ancien Testament, en décrivant les fêtes et les chants sacrés de la Synagogue, nous retracent sommairement, il est vrai, mais avec des traits de ressemblance, auxquels il est impossible de se méprendre, l'ordre et le rit de la psalmodie

ecclésiastique. Dans ces anciennes solennités et dans nos assemblées religieuses, mêmes cantiques divinement inspirés (1), qui laissent apercevoir, sous les dehors communs de la prose, toutes les richesses de la poésie, et dans la coupe symétrique des phrases, dans le parallélisme des versets, une ordonnance plus parfaite, une unité plus réelle et plus profonde, que celle de la rime et de la mesure. Mêmes règles pour la distribution des voix et l'exécution du chant : deux chœurs se forment (2), chacun sous la direction d'un chef ou d'un personnage non moins habile qu'éminent par sa dignité (3). Tour à tour ils se reposent, ils se répondent, soutenus par le peuple ou par le son des instruments (4); puis se réunissant à la fin du psaume

(1) Stabant levitæ in officiis suis hymnos David canentes. (*Paralip.* lib. 2, cap. 7, v. 6; *Esdras*, I. cap. 3, v. 10.)

(2) Steteruntque duo chori laudantium in domo Dei. (II. *Esdras*, cap. 12, v. 31 et 39.)

(3) In diebus David et Asaph ab exordio erant principes constituti cantorum in carmine laudantium et confitentium Deo. (II. *Esdras*, cap. 12, v. 45; I. *Paralip.* cap. 15, v. 22 et 27.) Prævenerunt principes (scilicet duces cantorum) conjuncti psallentibus in medio juvencularum tympanistriarum.

(4) Sur le chant alternatif et sur les différentes manières dont il s'exécutait dans la Synagogue, voyez *Cornelius a lapide in Exod.* cap. 15, v. 21; Gerbert, t. 1, p. 4, *De Cantu et Musicâ.* Sanctus Augustinus et Theodoretus titulum psalmi 87 de chororum ordinibus invicem sibi respondentibus explicant. Titulus est : Filiis chore, pro maheleth (id est, per chorum) ad respondendum. Responsio autem, inquit Theodoretus, tacitè innuit chororum ordines invicem sibi respondentes. (Gerbert, *ibid.* pag. 6.) Peractâ cœnâ confestim consurgunt omnes ex utrâque

ou pour l'intonation de l'antienne, ils confondent leurs voix et leurs cœurs dans une sainte et majestueuse harmonie. Ainsi, quand la loi n'était pas encore promulguée sur le Sinaï, Moïse et Marie, et la multitude des enfants d'Israël, partagés en deux chœurs sur les bords de la Mer Rouge, avaient-ils célébré par un immense concert le miracle de leur délivrance (1); et ce cantique de louanges, le premier dont les saintes lettres fassent mention, n'était vraisemblablement, comme le remarque Gerbert, qu'une imitation des accents mélodieux, par lesquels s'exprimaient la foi, la reconnaissance des anciens Patriarches (2).

parte, et primùm fiunt chori duo, virorum unus, alter mulierum. In utroque suus eligitur dux et præcentor qui simul et personæ dignitate et arte musicæ præcellit. Deindè hymnos canunt in Deum nunc junctis vocibus simul resonantes, nunc sibi invicem congruè respondentes..... Ubi ad extremas certas hymni partes accinenda sunt, tunc omnes simul viri et mulieres pariter exclamant. (*Ibid.* pag. 20, et *De divinâ Psalmodiâ,* D. Joan. Bona, pag. 66.)

(1) Tunc cecinit Moyses et filii Israel carmen hoc Domino et dixerunt: Cantemus Domino, etc... Sumpsit ergò Maria prophetissa tympanum in manu suâ, egressæque sunt omnes mulieres post eam cum tympanis et choris, quibus præcinebat dicens : Cantemus, etc. (*Exod.* cap. 15, v. 1 et 20.)—Textus hebraïcus, dit *Cornelius a lapide,* est vatthaan lahem, id est : et respondebat illis, scilicet Moysi aliisque viris (lahem enim est masculinum) præcinentibus. Ità Vatabl. et Hebræi. Undè Philo lib. *de Agricult.* putat hîc factos esse duos choros, unum mulierum et alterum virorum, ex adverso stantes et alternis carminibus sibi invicem respondentes. (*Cornelius in Exod.*)

(2) Cùm Moysis et Israelitarum mores et instituta anteà etiam pleraque a Patriarchis fuerint adhibita, ut multis exemplis ostendi potest, ar-

C'est à David, néanmoins, que revient surtout la gloire de cette belle institution. On lui a décerné justement le titre de chantre royal, parce qu'il a donné un nouvel éclat au culte du Seigneur, non-seulement en composant le plus grand nombre des psaumes, c'est-à-dire le plus beau recueil de prières que l'esprit de Dieu ait inspiré à l'homme, mais en adaptant à chacun des psaumes les plus douces mélodies (1), et en organisant différents ordres de lévites, qui devaient les chanter en présence de l'Arche ou de l'autel du tabernacle, et en perpétuer d'âge en âge la tradition (2).

Quel était le caractère de ces antiques mélodies, dont les saintes Ecritures ont loué l'ineffable douceur? A quel genre de tonalité, à quels modes semble-t-il qu'on devrait aujourd'hui les rapporter? Quels rapports avaient-elles avec le langage, les mœurs de ces siècles reculés? S. Clément d'Alexandrie nous dit bien, dans sa sixième stromate : *Sacram hebræorum musicam in templo plerùmque Doricum retulisse gravissimum, et*

gumentum indè repetitur hymnos et musicam non tùm demùm in religionis officiis locum accepisse. (Gerbert, *De Cantu*, pag. 3.)

(1) De omni corde suo laudavit dominum..., et stare fecit cantores contrà altare et in sono eorum dulces fecit modos. (*Ecclesiastic.* cap. 4, v. 10.)

(2) Fuit autem numerus eorum cum fratribus suis qui erudiebant canticum Domini, cuncti doctores ducenti octoginta duo. (*Paralip.* 1, cap. 25, v. 7.)

vetustissimum musicæ genus totum ferè in spondæis et productioribus syllabis versans, ce qui porterait à conclure que les Hébreux adoptèrent le genre diatonique, le mode dorien ayant un rapport intime avec notre premier mode ou ton du chant grégorien. Mais des monuments authentiques pourraient seuls donner aux questions proposées une réponse certaine, complètement satisfaisante, et (c'est l'aveu qui échappe à la critique moderne, après toutes ses recherches, après toutes les discussions qui ont partagé sur ce point les savants et les littérateurs du dix-septième et du dix-huitième siècles) « il ne reste rien du peuple « hébreu, rien qu'un livre sacré, un pays vide de « monuments, et des individus épars sur la surface « de la terre, sans liens de langage ni de mœurs. Des « arts qu'il cultivait autrefois, nous ne savons que ce « que nous apprennent quelques phrases de la Bible; « c'est sur ces phrases, sur de simples mots même, « que Mersenne, Kircher, Van Til, Lund, Calmet, « Pfeiffer et beaucoup d'autres, se sont consumés en « doctes élucubrations, pour arriver à la conclusion « inévitable, qu'ils ne savaient rien sur la constitution « intime du chant de la Synagogue, et pour mettre à « nu la vanité de leurs citations hébraïques et grec- « ques ». *Ne sciremus, temporum nobis invidit vetustas* (1).

(1) Kircher, *Musurgia universalis*, t. I, pag. 57, et *Résumé philoso-*

Il est certain, cependant, que l'admirable discipline établie par David dans l'ordre lévitique, servit à y conserver, pendant une longue suite de siècles, la science du chant sacré, et que ce précieux dépôt y demeura intact jusqu'à la destruction du temple et la captivité du peuple juif, sous Nabuchodonosor. A cette époque lamentable, les concerts de Sion et l'usage solennel des cantiques du saint roi, furent interrompus, mais non oubliés. Car au nombre des Israélites qui, la première année du règne de Cyrus, retournèrent en Judée sous la conduite de Zorobabel, on compte cent quarante-huit chantres, enfants d'Asaph, et deux cent quarante-cinq personnes, formant leur suite et chargées du même ministère (1);

phique de l'histoire de la Musique, par Fétis, page 61. Quibus numeris consistant versus Davidici non scripsi, quia nescio. Certis tamen eos constare numeris credo, illis qui jàm linguam probè callent. (Augustin. *Epist.* 131.) Depuis la destruction du temple de Jérusalem par Titus, l'écriture musicale, véritable moyen de conservation des chants dans leur intégrité, tomba en désuétude. *Quomodò cantabimus in terrâ alienâ?* On retrouve, dit-on, des traces de cette écriture dans les accents toniques, qui servent encore à la lecture du Pentateuque et des Prophètes; mais le sens antique en est perdu pour la lecture musicale proprement dite. Faute de cet emploi précis, le chant primitif aura eu grand'peine à se préserver, chez les Juifs, de modifications lentement infiltrées. On ne saurait en douter, en considérant les différences notables de certaines intonations, chez les Israélites des différents pays. (*Revue critique sur le Semiroth d'Israël*, par Naumbourg, *Gazette musicale*, t. 2, p. 221.)

(1) Filii Asaph, centum quadraginta octo... Omnis multitudo quasi vir unus et inter eos cantores et cantatrices ducenti quadraginta quinque. (*Esdræ*, lib. 2, cap. 7, v. 45 et 67.)

et dans la grande solennité qui eut lieu, la vingtième année d'Artaxerxès, pour la dédicace de la nouvelle cité et des murs de Jérusalem, on retrouve les lévites, directeurs du chant, Hasébia, Sérébia et Josué, fils de Cedmihel, et leurs frères, qui devaient, chacun en son rang, chanter les louanges de Dieu, et célébrer sa grandeur, selon l'ordre prescrit par David; et ils s'acquittent parfaitement de leur office, suivant toutes les règles établies dès le commencement, par le grand roi et par Salomon, son fils (1).

Sous Juda Machabée, lorsqu'il est question de purifier le temple profané par l'impie Antiochus, et d'ériger un nouvel autel en l'honneur du vrai Dieu, même zèle, même empressement des lévites à renouveler, comme aux jours de David, le sacrifice de louanges, qui se perpétue ainsi, de génération en génération, jusqu'à la destruction du second temple ou la substitution du culte chrétien au culte mosaïque (2).

Si les chants du roi-prophète ont pu traverser tant de siècles dans leur forme primitive, s'ils sont parvenus intacts jusqu'au temps des Apôtres, comment douter que les Apôtres ne les aient connus, employés?

(1) Et custodierunt observationem Dei sui cantores et janitores juxtà præceptum David et Salomonis filii ejus. (*Esdræ*, lib. 2. cap. 12. v. 24. 44 et 46.)

(2) *Machab.* lib. 1, cap. 4. v. 24 et 54.

Quelles autres mélodies les premiers chrétiens eussent-ils adoptées généralement, eux qui étaient en grande partie convertis du judaïsme à la religion de Jésus-Christ? Ces cantiques, chantés d'abord par des voix isolées au fond des catacombes, ou dans les intervalles qui séparaient les persécutions, ne durent-ils pas résonner plus hautement, plus fréquemment, dans les sanctuaires ouverts à la piété, sous le pontificat de S. Sylvestre, au milieu des douceurs de la paix apportée par Constantin? « Non, dit le célèbre « auteur du *Résumé philosophique de l'histoire de la mu-* « *sique* (1), on ne peut douter que l'ancien chant « hébraïque des psaumes n'ait été conservé, au moins « jusqu'au cinquième siècle, dans son intégrité, par « l'Eglise orthodoxe. S. Léon, ce fidèle organe des « traditions primitives, le déclare formellement (2), « et on sait que Paul de Samosate fut condamné dans « le second concile d'Antioche, l'an 270, pour avoir « banni de l'Eglise dont il était le chef, cet ancien « chant, et lui en avoir substitué un autre (3). » Un livre de nouvelle psalmodie, composé par le fameux

(1) *Revue de la musique religieuse*, t. 1, pag. 483.

(2) *Op. edit. Rom.* t. 1, p. 264.

(3) Quid vobis in memoriam revocemus, quemadmodùm psalmos et cantus qui in honorem Domini nostri J. C. decantari solent, quasi novellos et a recentioribus compositos abolevit? (Apud Gerbert, *De Cantu*, t. 1, p. 70.)

hérésiarque Arius, fut proscrit de même par le premier concile général de Nicée, et ainsi Luther et les autres réformateurs du seizième siècle, n'ont fait qu'imiter ces anciens hérétiques, en composant de nouveaux psaumes, actuellement en usage parmi leurs adhérents.

Faut-il conclure de ces faits, que le chant des psaumes, tel qu'il se conserve dans l'Eglise romaine, est celui-là même qui avait été réglé par David et par ses successeurs, sauf quelques altérations partielles que le temps a pu y introduire? C'est l'opinion qu'a émise le P. Martini dans son *Histoire de la musique*, opinion à laquelle on oppose de fortes objections (1). Nous n'entrerons point dans cette discussion, qui sort des limites que nous nous sommes tracées. Il nous suffit de savoir que le chant des psaumes, si cher aux enfants de la Synagogue, n'a jamais été interrompu dans l'Eglise; que le Sauveur et les Apôtres l'ont recommandé par leur exemple, par les préceptes et les enseignements qu'ils ont laissés de vive voix aux premiers fidèles (2); qu'à leur suite tous

(1) Voir la *Revue de musique religieuse*, t. 1, pag. 484 et suiv.

(2) De hymnis et psalmis canendis, ipsius Domini et Apostolorum habemus documenta, exempla et præcepta. (S. August. *Ep.* 119.) Et hymno dicto, exierunt in montem Oliveti. (*Math.* 26-30.) Docentes et commonentes vosmetipsos in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus, etc. (*Colos.* 3, 16.)

les saints docteurs ont rivalisé de zèle, pour en relever l'excellence, pour en faire ressortir l'utilité et l'influence aussi douce que puissante sur les cœurs (1). Les plus illustres Pontifes dont Rome et le monde catholique se glorifient, les Damase, les Léon, les Grégoire, n'ont pas cru s'abaisser, en s'appliquant eux-mêmes à en déterminer minutieusement toutes les formules, à en prescrire toutes les conditions, telles que l'accent, le rhythme, les pauses, etc (2). L'abbé Lebeuf, dans son *Traité historique du chant*

(1) Psalmus dissidentes copulat, discordes sociat, offensos reconciliat. Magnum planè unitatis vinculum, in unum chorum totius numerum plebis coire. Dispares citharæ nervi sunt, sed una symphonia. In paucissimis chordis sæpè errant digiti artificis, sed in populo spiritus artifex nescit errare. Psalmus nocturni pavoris solatium, diurni laboris requies, institutio incipientium, perfectorum consummatio. Psalmum et saxa respondent; psalmus canitur, et ipsa etiam saxosa pectora molliuntur. Videmus flere perduros, flecti immisericordes. Certat in psalmo doctrina cum gratiâ simul. Cantatur ad delectationem, discitur ad eruditionem. Nam violentiora præcepta non permanent; quod autem cum suavitate perceperis, non consuevit elabi. (S. Ambros. apud Gerbert, *De Cantu*, t. 1, p. 66.)

(2) Quoiqu'il eut (S. Grégoire) sur les bras toutes les affaires de l'Eglise universelle, plus encore accablé de maladies, que de cette multitude infinie de différentes choses, auxquelles il fallait nécessairement pourvoir, dans toutes les parties du monde, il prenait néanmoins le temps d'examiner lui-même, de quel air on devait chanter les psaumes, les hymnes, les oraisons, les Epîtres, les Evangiles, les préfaces et l'Oraison Dominicale; quels étaient les tons, les mesures, les notes, les modes les plus convenables à la majesté de l'Eglise, et les plus propres à inspirer la dévotion: et il en forma ce chant ecclésiastique, qui n'a rien que d'édifiant et de grave, et qu'on appelle encore aujourd'hui chant grégorien. (*Vie de S. Grég.*, par Maimbourg.)

ecclésiastique, ne consacre pas moins de quinze pages à énumérer les grands personnages de toutes les époques et de toute condition, qui ont cultivé avec un soin spécial cette branche de la science sacrée, et, entr'autres noms à jamais célèbres, il cite celui de S. Madalvée, évêque de Verdun au septième siècle, très habile, dit Hugues de Flavigny (1), dans la spéculation et la pratique du chant, celui d'Urbain IV, d'abord humble enfant de chœur de la Cathédrale de Troyes, et qui devint successivement, par son mérite, archidiacre de Liége, évêque de Verdun, patriarche de Jérusalem, enfin chef de l'Eglise universelle l'an 1261.

Maintenant, nous demandons si une institution qui s'appuie ainsi sur l'autorité des plus grands hommes de l'Ancien et du Nouveau Testament, peut être dédaignée des élèves du Sanctuaire, si elle ne mérite pas de fixer quelque peu l'attention de tous ceux qui, par état, consacrent la plus belle partie de leur vie au chant des louanges de Dieu. C'est le désir de leur rendre cette étude plus intéressante et plus facile, qui nous a déterminé à publier cet opuscule, dont nous pouvons bien dire avec un ancien : *Fronte exile negotium, et dignum pueris putes; aggressus*

(1) Hug. Flavin. *In chronic. Virdun.* p. 105.

labor arduus (1). Il tend principalement à simplifier, à coordonner, en les rapportant à un principe fondamental, tous ces préceptes qui sont disséminés dans un grand nombre de manuels et de méthodes, sans aucun lien qui les unisse et qui en forme un système régulier. C'est ce défaut capital qui laisse tant à désirer dans les traités, d'ailleurs fort estimables, de Lebeuf, de Poisson, de Lafeillée, etc. On y trouve les règles de la psalmodie exposées assez clairement; mais, comme le remarque l'un des plus judicieux écrivains qui se soient occupés, dans ces derniers temps, de la restauration du chant ecclésiastique (2), dans la plupart de ces travaux, on sent le défaut d'une base rationnelle, qui explique et justifie les enseignements de la pratique. Cette base, il faut la chercher dans les éléments grammaticaux inhérents au texte des psaumes, dans l'accentuation latine; c'est ce que nous établirons dans un premier chapitre, en nous appuyant sur des preuves et des témoignages irrécusables. Quelle est la fonction naturelle de l'accent? N'a-t-il pas servi, pendant le moyen-âge, à un autre usage que celui qui lui était assigné par sa destination primitive? Doit-on lui attribuer,

(1) Terentianus Maurus, *De litteris*.

(2) Stephen Morelot, tom. I de la *Revue de musique religieuse*, pag. 330.

dans la psalmodie, la double propriété de marquer en même temps et l'intonation et la durée des syllabes? Ces différentes questions, qui ne sont pas même effleurées dans la plupart des traités de plain-chant, et dont l'omission laisse dans une obscurité profonde des principes d'ailleurs incontestables, seront discutées, résolues dans un second chapitre. Les règles générales et particulières de l'accent, leur application à la psalmodie, spécialement aux médiations et terminaisons des versets, le rôle qu'elles jouent dans les autres parties de l'Office divin, enfin l'usage de l'accent écrit, seront l'objet des chapitres suivants.

On dira sans doute que ces règles et les exceptions qu'elles subissent, sont trop nombreuses, trop compliquées, pour se graver dans la mémoire de la plupart des chantres et des simples fidèles, et surtout pour les diriger sûrement dans la pratique. « Si les hommes instruits, lorsqu'ils veulent en faire l'application, éprouvent de l'embarras, comment imposer aux masses l'obligation de les comprendre et de les résoudre? »

A cette objection, qui ne tendrait à rien moins qu'à retrancher toutes les règles, sous le spécieux prétexte de les simplifier, nous répondrons 1° que celles dont nous recommandons l'observation, ne sont pas

nouvelles, qu'elles sont (à quelques exceptions près) aussi anciennes que la langue latine. On les trouve éparses, non-seulement dans les ouvrages des grammairiens de toutes les époques, mais dans la plupart des manuels et des méthodes de plain-chant. Nous n'avons fait que les réunir, les expliquer, en remontant jusqu'au principe universel dont elles sont autant de corollaires, au principe de l'accentuation. 2° Elles s'adressent uniquement aux hommes qui sont capables de saisir un principe et d'en déduire, par le raisonnement, les conséquences. Que les prêtres et les lévites, que tous ceux qui savent ce que c'est qu'un système, une théorie proprement dite, en suivent bien le développement, qu'ils en pénètrent l'esprit, et quelques exercices préparatoires, ajoutés à une lecture attentive, suffiront pour leur rendre facile, naturel, ce que l'ignorance et de vieilles habitudes représentent comme impraticable. Quant aux simples fidèles, qui peuvent bien mêler de temps en temps leurs voix aux chants de l'Eglise, mais non en faire une étude spéciale, eh bien! ils s'attacheront uniquement à suivre ceux qui doivent être pour eux, surtout dans la maison de Dieu, la règle vivante. Qu'ils aient constamment sous les yeux de bons modèles, et ils les imiteront, ils apprendront par tradition, par routine, ce qu'on chercherait vaine-

ment à leur inculquer par le moyen des préceptes. On ne peut imposer aux masses un enseignement scientifique; mais on peut les former, les discipliner, leur donner une heureuse direction, ce qui suppose toujours, dans ceux que la Providence place à leur tête, la connaissance des règles, la science unie au zèle. On ne ramènera jamais ni le peuple, ni même le petit nombre des érudits, à l'ancienne prononciation du latin, quant au son des lettres : elle est perdue depuis une longue suite de siècles; elle avait déjà cessé d'être pure, au troisième et au quatrième âge de la langue latine, quand plusieurs grammairiens comprirent la nécessité de nous transmettre à cet égard quelques renseignements, et il est vraisemblable qu'elle ne revivra jamais; mais on peut certainement et on doit conserver, dans la prononciation de la prose latine, un élément qui lui est essentiel, aussi essentiel que la quantité l'est à la versification, un élément qui est l'âme de la voix et la semence du chant, selon l'expression d'un ancien, *animam vocum et musices seminarium;* cet élément, l'accent, on doit le conserver surtout dans l'Eglise, où la langue latine est toujours vivante et toujours musicale. Voilà ce que nous prétendons, ce que nous établirons dans cet opuscule. C'est au lecteur à juger si nous avons atteint le but que nous avons en vue. Nous croirions

l'avoir obtenu, si les imperfections de notre travail pouvaient déterminer un homme plus habile, à publier, sur le même sujet, un ouvrage dont l'ordre, la clarté et l'érudition, dissiperaient tous les doutes, fixeraient toutes les incertitudes.

DISSERTATION

SUR

LA PSALMODIE

ET

LES AUTRES PARTIES DU CHANT GRÉGORIEN

DANS LEURS RAPPORTS

AVEC L'ACCENTUATION LATINE

CHAPITRE I.

IDÉE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE ET DE SES RAPPORTS AVEC LES AUTRES ARTS.

Nature de la psalmodie. — Son affinité avec le langage.

La musique n'est pas, comme on le croit communément, un art isolé, réduit à la seule pratique des sons. Elle se lie par des principes communs, par des rapports directs et nécessaires, aux divers ordres de connaissances, qui sont la base de toute instruction : à l'arithmétique, dont elle emprunte les nombres, à l'astronomie, à la géométrie, dont elle observe les temps, les quantités, les proportions; à tous les arts qui ont le langage pour objet, tels que la grammaire, l'éloquence et la poésie. Aussi est-elle justement définie par un ancien : *une science encyclopédique ou la connaissance du beau dans les sons et les mouvements* (1), comme si tout ce qui exprime une

(1) *Ars decori in vocibus et motibus.* Aristid. Quintil. *De musicâ*, lib. I. Aristophanes in fabulâ quæ hyppis inscripta est, musicam encyclo-

idée d'ordre et d'harmonie était de son ressort; et, au moyen-âge, la science du chant supposait toujours les notions préliminaires du *trivium*, formant elle-même une partie essentielle du *quadrivium* (1). C'est parce qu'on a rompu, dans la théorie et dans la pratique, avec ces excellentes traditions, et qu'on a séparé des notions fondamentales des autres sciences, l'enseignement cantoral, qu'au lieu de le simplifier, on l'a compliqué davantage, qu'au lieu de l'organiser en corps de doctrine, on en a fait un monstrueux assemblage de règles arbitraires et de formules matérielles, dont il n'est pas moins impossible de pénétrer l'esprit que de saisir la liaison.

Les observations que nous allons présenter, ne seront que l'application de la doctrine des anciens au chant de l'Eglise, à la psalmodie spécialement. Elles tendent à faire ressortir le lien, qui rattache cette partie si intéressante de la science sacrée, à la philosophie du langage.

Dans son acception originelle ou étymologique, le mot *psalmodie*, formé de ψαλμος (*pulsus fidium*), et de ᾠδη (*cantilena, carmen*), signifie proprement un chant auquel se mêle le son d'un instrument (2), et constituant une espèce

pediam vocat, quòd omnes amplectatur disciplinas, quod ostendit Plato 1. *de legibus*, dicens musicam sine universâ doctrinâ tractari non posse. (Franchin., liv. 4; *Harmon. instrumental.*, cap. 1.)

(1) Le *trivium* renfermait les trois premiers des sept arts libéraux, la grammaire, la rhétorique, la dialectique; et le *quadrivium*, les quatre autres, savoir : l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie. La connaissance du *trivium* devait nécessairement précéder celle du *quadrivium*, et l'étude des matières comprises dans ces deux divisions, celle de la théologie.

(2) ψαλμος vient de ψαλλειν, qui signifiait, chez les Grecs, ainsi que le verbe *nagan* chez les Hébreux et *psallere* chez les Latins, *Pulsare instrumentum*. Au contraire αειδειν, *schoûr*, étaient synonimes de *cantare* ou *voce canere*. De là ces passages des psaumes, qui se rap-

distincte de la musique purement vocale; mais il a été consacré par l'usage, pour exprimer la récitation des psaumes, telle qu'elle se pratique universellement dans l'Église, c'est-à-dire, à deux chœurs qui se répondent alternativement, d'une voix haute et soutenue, soit en gardant le même ton (*recto tono*), soit en observant certaines modulations conformes à chacun des modes du plain-chant.

Lorsque la psalmodie est *directanée*, roulant sur le même ton, sur la même note invariablement, elle ne diffère de la simple lecture que par ses pauses plus marquées, par son intonation plus soutenue, et le majestueux ensemble de toutes ces voix qu'elle fait mouvoir à l'unisson. *Composée* ou modulée selon les formules grégoriennes, elle répond mieux à l'idée d'ode ou de chant (ᾠδή, *cantilena, carmen*) contenue dans son étymologie; toutefois il faut reconnaître que, sous cette forme encore, elle est moins un véritable chant, qu'une récitation fortement accentuée. C'est une sorte de langage mixte, qui, participant à la fois de la mélodie et du ton de la déclamation, tient le milieu entre ces deux modes d'expression. « Un son « principal, appelé *dominante* ou *teneur,* sur lequel s'établit « le récit d'un texte en prose, et suspendu dans son prolon- « gement, au milieu et à la fin du verset, par une courte mo- « dulation, voilà tous les éléments qui constituent cette partie « si importante du chant ecclésiastique (1). » Cette grande simplicité est le signe d'une époque où il y avait encore affinité sensible de caractère, entre la musique et la déclamation, comme il y a entr'elles analogie de but et d'origine.

portent, les uns à la musique instrumentale usitée dans la Synagogue, et les autres à la musique vocale : *Psallite Domino in citharâ...*, *cantate Domino canticum novum... Cantate et psallite.* (Ps. 97.)

(1) Stephen Morelot, dans la *Revue de musique religieuse,* t. 1, p. 329.

Ce n'est pas ici le lieu de développer les rapports qui formaient primitivement une étroite union entre ces deux arts. On peut consulter à cet égard les ouvrages pleins d'érudition, que nous ont laissés les écrivains les plus graves des temps modernes, et qui résument la doctrine des plus grands philosophes d'Athènes et de Rome (1). Mais nous devons dire à la gloire de l'Eglise, que cette antique alliance, cette merveilleuse assimilation de la parole et du chant, non-seulement s'est perpétuée, mais qu'elle a été consacrée, comme un principe, dans la liturgie catholique, et que c'est ce principe qui a servi de base, dans les siècles de foi, à la constitution du chant religieux, à la constitution du chant des psaumes spécialement.

« Je me souviens, dit S. Augustin, de ce qu'on m'a raconté « souvent d'Athanase, évêque d'Alexandrie, qu'il prescrivait « des inflexions de voix si modestes, dans la psalmodie, « qu'elle était plutôt une prononciation harmonieuse, qu'un « chant proprement dit (2). » S. Isidore parle dans le même sens des cantilènes de l'Eglise primitive, en s'appuyant sur le texte précité de S. Augustin (3). L'évêque de Séville a dépassé, sans doute, la pensée du saint docteur, en généralisant son assertion; car il étend à toute l'Eglise, ce qui n'était applicable qu'à une église particulière dans l'esprit d'Augustin. Celui-ci,

(1) *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts*, par Villoteau, 2 vol. in-8°; *De la musique religieuse et profane*, par M. d'Ortigue, dans l'*Université catholique*, tom. XII, pag. 262 et 340.

(2) De Alexandrino episcopo Athanasio sæpè mihi dictum commemini, qui tàm medico flexu faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quàm canenti. (*Confess.* lib. X, c. 23.)

(3) Primitiva ecclesia ità psallebat ut modico flexu vocis faceret resonare psallentem, ità ut pronuntianti vicinior esset quàm canenti. (*Isidori originum*, lib. I; *De officiis*, c. 5.)

d'ailleurs, déclare formellement, dans une de ses lettres, que la forme du chant variait, au quatrième siècle, selon le génie des différents peuples dont se composait la société chrétienne (1). Ainsi, dans la plupart des églises d'Orient, il était généralement plus pompeux que celui d'Alexandrie; il contrastait, par un certain luxe d'ornements, avec ce chant syllabique dont nous a parlé le docteur d'Hippone, et que S. Athanase, ou plus vraisemblablement l'apôtre S. Marc avait enseigné aux chrétiens d'Egypte (2). Mais en Occident, mais en Afrique et à Rome spécialement, il tenait le milieu entre les deux extrêmes que nous venons de signaler. « D'une « part, dit encore S. Augustin, les Donatistes reprochent aux « Africains, naturellement pesants, cette simplicité, cette so- « briété de modulations, qui se fait remarquer dans leurs « chants (3); et de l'autre, lorsque j'entends ces harmonieux « concerts des hymnes et des cantiques sacrés, qui reten- « tissent au sein de l'église, je redoute les surprises de la sen- « sualité, je crains d'énerver, par les délices de la musique, « la vigueur de l'âme. Pour échapper à ce péril, je voudrais « quelquefois, par une sévérité outrée, éloigner de mes oreilles « et de la maison de Dieu, toute la mélodie des psaumes, et

(1) De hâc re tàm utili ad movendum piè animum et accendendum divinæ dilectionis affectum, varia consuetudo est. (*Augustini opera*, *Epist.* 55, nº 34; Gerbert, *De cantu*, t. I, pag. 203.)

(2) Primi christiani quos Marcus evangelista docuerat, in canendis Deo psalmis et hymnis die noctuque se exercebant. (*Euseb. hist. eccles.* lib. 2, c. 19.)

(3) Pleraque in Africâ ecclesiæ membra pigriora sunt, ità ut Donatistæ nos reprehendant quòd sobriè psallimus in ecclesiâ divina cantica prophetarum, cùm ipsi ebrietates suas ad canticum psalmorum humano ingenio compositorum, quasi ad tubas exhortationis inflamment. (S. August. *Epist.* 55, nº 34.)

« revenir à la discipline rigide d'Athanase. Mais quand je réflé-
« chis aux impressions que produit en moi, sinon le chant,
« du moins la divine parole, lorsqu'elle est chantée convena-
« blement, je reconnais combien est belle cette institution, et
« qu'elle réclame une place honorable dans mon cœur (1). »

C'est ainsi que le saint docteur se tenait scrupuleusement dans les limites d'une sage discrétion, repoussant d'une part les artifices d'une musique compliquée, bruyante, qui remplit l'oreille de sons vagues, sans rien dire au cœur, et de l'autre, approuvant l'antique usage de mêler aux paroles sacrées quelques accents mélodiques, pour en rehausser l'expression naturelle, pour en animer la lettre et lui donner plus de grâce et de vigueur.

« Autant qu'on en peut juger d'après les anciens monu-
« ments, dit le cardinal Baronius, c'est le même esprit qui a
« inspiré les chants primitifs de l'Eglise romaine, qui en a si
« bien ordonné la succession, mesuré les intervalles, qu'ils ne
« sortent jamais des bornes prescrites par la majesté du culte
« divin, alliant, par le plus juste tempérament, une mâle gra-

(1) Delectatio carnis meæ, cui mentem enervandam non oportet dari, sæpe me fallit... Aliquandò autem hanc ipsam fallaciam immoderatiùs cavens, erro nimiâ severitate, sed valdè interdùm, ut melos omne cantilenarum suavium quibus davidicum psalterium frequentatur, ab auribus meis removeri velim atque ipsius ecclesiæ, tutiusque mihi videatur quod de Alexandrino episcopo Athanasio sæpè mihi dictum commemini, qui tàm modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinor esset quàm canenti. Verumtamen cùm reminiscor lacrymas meas quas fudi ad cantus ecclesiæ tuæ, et nunc ipse commoveor non cantu, sed rebus quæ cantantur, cùm liquidâ voce et convenientissimâ modulatione cantantur, magnam instituti hujus utilitatem rursùs agnosco, magisque adducor cantandi consuetudinem approbare in ecclesiâ, ut per oblectamenta aurium, infirmior animus in affectum pietatis assurgat. (*Confess.* lib. x, c. 33.)

« vité avec une ineffable douceur (1). » Quels sont ces monuments sur lesquels Baronius appuie son jugement? Le savant cardinal ne les désigne pas. Mais nous savons qu'un monument nous tient lieu de tous les autres, c'est l'antiphonaire de S. Grégoire, qui représente pour nous, non l'ouvrage d'un seul homme, mais celui d'un grand nombre de saints Pontifes et le fruit des siècles précédents. Car S. Grégoire s'est moins appliqué à composer lui-même, qu'à réunir et à mettre en ordre les anciens chefs-d'œuvre de l'art chrétien; ce qui a fait donner à son antiphonaire le nom de *centon* ou *compilation*, dérivé de Κεντεω, Κεντων, *pungere, pungens*, ou de Κεντρων, *vestis ex diversis panniculis consarcinata* (2). Il a pu ajouter à ces précieux fragments, perfectionner l'œuvre des

(1) Quantùm ex antiquis monumentis colligere licet, Romana ecclesia mediam secuta viam, nec simplicitatem Alexandrinam nec Orientalis ecclesiæ suaviori concentu compositos numeros in omnibus amplexata, sic temperavit utrumque, ut miram quamdam cum suavitate adjunxerit gravitatem. (*Baronius*, anno Christi 60, nº 33.)

(2) Ordinem autem cantilenæ diurnis seu nocturnis horis dicendæ, beatus Gregorius plenariâ creditur ordinatione distribuisse. (*Walafrid. strab., de rebus ecclesiastic.* c. 25.) Deindè in domum domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicæ compunctionem dulcedinis, antiphonarium centonem, cantorum studiosissimus, nimis utiliter compilavit. (Joan. Diac. *In vitâ S. Gregor.* c. 6.) Ces expressions, *compilavit, centonem*, font voir que S. Grégoire ne peut être considéré comme l'auteur proprement dit des morceaux qui composent son antiphonaire; en sorte qu'il en est du chant ecclésiastique, comme de toutes les grandes institutions du catholicisme : la première fois qu'on les rencontre dans les monuments de la tradition, elles apparaissent comme un fait déjà existant, et leur origine se perd dans une antiquité impénétrable. Néanmoins, il est permis de croire que S. Grégoire ne se borna pas à recueillir des mélodies, mais qu'il les corrigea, mais qu'il en composa lui-même. Ce ne peut être qu'en qualité de correcteur éclairé et même de compositeur, que Jean Diacre le loue sur l'onction et la douceur de sa musique. (D. Guéranger, *Institutions liturgiques*, tom. I, pag. 171; Maimbourg, *Histoire du pontificat de S. Grégoire*, p. 327.)

Damase, des Gélase et de ses autres prédécesseurs; mais il n'a pas changé, altéré cette musique vraiment religieuse, usitée bien longtemps avant lui. Or, dans les formules psalmodiques que nous a laissées ce grand Pape, on remarque l'empreinte d'une noble et gracieuse simplicité, une marche tout à la fois grave, aisée et presque syllabique, l'application constante et parfaite de ce principe : que le chant de l'Eglise n'est que l'auxiliaire ou le supplément de la parole, destiné à en augmenter la résonnance et l'expression, ou plutôt, qu'il n'est que la parole elle-même, se déployant dans son mode le plus énergique, le mieux proportionné aux sentiments et aux pensées divines qu'elle exprime.

On dira peut-être que les formules grégoriennes ne sont pas arrivées jusqu'à nous tout-à-fait intactes. Il est vrai que les mélodies des psaumes et des cantiques présentent, dans presque tous les diocèses, des variantes plus ou moins prononcées, plus ou moins nombreuses; mais la plupart, nonobstant ces modifications accidentelles, laissent apercevoir un fonds qui leur est commun avec celles du rituel romain, et, par conséquent, elles ont une origine commune. On doit donc les considérer comme l'œuvre de S. Grégoire, ou plutôt comme un précieux reste de ces chants primitifs, tant vantés par les SS. Pères, dès le berceau du christianisme, et si rapprochés du langage par leur touchante et majestueuse simplicité (1).

(1) Nous indiquerons dans le chapitre suivant, d'après Denys d'Halicarnasse, les limites qui séparaient le chant du discours du chant musical, chez les anciens. Or, Denys d'Halicarnasse ayant écrit son traité à une époque très voisine du premier siècle de l'ère chrétienne, on est autorisé à croire que les règles transmises par cet auteur, furent observées généralement par les chrétiens de la primitive Eglise, à l'imitation des Grecs et des Romains.

CHAPITRE II.

NÉCESSITÉ DE RAMENER LA PSALMODIE AUX RÈGLES DU LANGAGE OU DE L'ACCENTUATION LATINE.

Accent tonique et accent métrique. — Caractère propre et destination naturelle de ces deux principes; rôle de chacun, soit dans la prose, soit dans la poésie des anciens. — L'accent tonique dans la langue de l'Église et spécialement dans la psalmodie. — Enseignement de la tradition.

Puisque la psalmodie n'est qu'une modification de la parole, un récitatif, il faut en chercher les règles, non dans certains systèmes préconçus, non dans l'invention de tel ou tel procédé arbitraire, mais dans la nature même de la langue consacrée à cet office par l'usage de l'Eglise, mais dans les éléments d'une prononciation exacte, correcte, tels que nous les présente la constitution de la langue latine. Or, deux éléments inhérents à chacun des mots latins, et destinés à jouer le rôle le plus important, l'un dans la prose, l'autre dans la poésie, en distinguent, en caractérisent d'une manière sensible la vraie prononciation, savoir : l'accent tonique et l'accent métrique. Ces deux moyens d'expression, que les anciens étudiaient avec tant de soin, qu'ils regardaient comme une partie essentielle, non-seulement de l'instruction grammaticale, mais de l'éducation (1), sont aujourd'hui généralement négli-

(1) Quisquis ergò disciplinâ benè instructus est, et cantare benè potest. (*Plat. de legib.* liv. 2.) Vocis autem mutationes totidem sunt

gés; la théorie des accents a même été retranchée des livres classiques, ou réduite aux seuls principes de la quantité (1). C'est donc pour nous une nécessité d'en rappeler ici les principales notions, celles du moins dont nous aurons à faire plus tard l'application au sujet qui nous occupe.

1° L'accent tonique, *accentus*, est, comme ce nom même l'indique, le chant de la parole, résultant de ses différentes inflexions, l'intonation propre, inhérente à chaque diction, à chaque partie du discours. Chez les Romains, comme chez les Grecs (2), on devait nécessairement élever le ton sur une syl-

quot animorum, qui maximè voce commoventur. Itaque ille perfectus, utcumque se affectum videri et animum audientis moveri volet, ità certum vocis admovebit sonum. (Cicer. *Orator*. c. 55.) Omnis enim motus animi suum quemdam a naturâ habet vultum et sonum; totumque corpus hominis omnesque voces, ut nervi in fidibus, ità sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsæ. Nam voces, ut chordæ, sunt intentæ, quæ ad quemque tactum respondeant. (Idem, *De Oratore*, lib. 3.) Nam vetus quidem illa doctrina eadem videtur et rectè faciendi et benè dicendi magistra. (Ibid. c. 16.)

(1) L'accentuation chez les Latins, la prosodie chez les Grecs, était l'art de régler les tons du discours et leur durée. Elle embrassait donc tout ce qui concerne l'accentuation tonique et l'accentuation métrique; elle remplissait ainsi toute l'étendue du sens exprimé par son étymologie, dans les deux langues, προσῳδία, *accentus*, mots composés de πρός et ᾠδή, *ad et cantus*, *institutio ad cantum*. Maintenant les mêmes termes, détournés de leur signification primitive, au lieu d'exprimer le genre, n'expriment plus chacun qu'une espèce, *prosodia* la quantité, *accentus* l'accent tonique. Encore cette dernière partie est-elle généralement retranchée des traités de prosodie moderne, et de là dans la prononciation du latin, des fautes si contraires au génie de la langue, que les anciens n'hésitaient pas de les qualifier du nom de barbarismes. *Fiunt barbarismi tenore, quum accentu alio pro alio utimur*. (Alvarez, *De barbarismo*, cap. 13, pag. 134.)

(2) Voyez la belle dissertation de l'abbé Arnaud sur les accents grecs. (*Mémoires des Inscript.* tom. 32, pag. 432.) M. Egger, dans son savant traité des accents grecs, regarde le circonflexe comme une innovation

labe de chaque mot, l'abaisser sur d'autres, et de temps en temps l'élever pour le rabaisser ensuite sur la même syllabe. De là trois espèces d'accents, l'aigu, le grave et le circonflexe, correspondant à chacune de ces variations. *Mira est natura vocis,* dit Cicéron, *cujus quidem e tribus omninò sonis, inflexo, acuto, gravi, tanta fit et tàm suavis varietas perfecta in cantibus. Est autem in dicendo etiam quidam cantus* (1).

Il n'est point de langue, assurément, qui n'ait ses accents plus ou moins prononcés. Il serait aussi impossible de parler sur un ton de voix continuellement le même, qu'il le serait d'attacher à toutes ses expressions la même idée, le même sentiment. Mais dans les langues modernes, et spécialement dans la nôtre, l'intonation de chaque partie du discours ne diffère souvent que par des nuances à peine perceptibles; de plus, elle n'est pas affectée nécessairement à telle ou telle syllabe. C'est le sens de la phrase, c'est la pensée ou le sentiment principal à exprimer, qui en détermine la modulation. Nous avons l'accent oratoire, l'accent pathétique (2),

inconnue aux Hellènes, contemporains de Platon et d'Aristote. En effet, le philosophe de Stagyre ne reconnaissait dans la langue grecque que trois accents : l'aigu, le grave et le moyen. *Voces inter se differunt acumine, et gravitate et medio.* (Aristotel. liber de poeticâ, *cap.* 20.) *Actio relata ad elocutionem, consistit in voce, quemadmodùm eâ oporteat uti..., et quemadmodùm tonis, ut acuto, et gravi, et medio.* (Idem, Rhetoricum, *lib.* 3, *cap.* 1, *tom.* 2.) Mais cette remarque n'infirme pas ce que nous avons dit de la langue latine, d'après la doctrine de tous les grammairiens et de Cicéron lui-même, savoir qu'elle avait trois accents, parmi lesquels le circonflexe.

(1) Cicer. *Orat.* 17 et 18.

(2) De même qu'il y a dans chaque mot une syllabe sur laquelle porte principalement l'effort de la voix ou l'accent syllabique, de même il peut y avoir dans chaque phrase un ou plusieurs mots, qui se distinguent des autres par le plus ou moins d'énergie que l'on met à les prononcer.

nous n'avons pas proprement, rigoureusement, l'accent prosodique. Il n'en était pas de même dans le langage des Latins. Ce langage ne renfermait pas de mot qui, par lui-même et indépendamment des antécédents ou des conséquents, n'eut son accent, son intonation propre, sa note musicale. Dire et chanter, était si bien la même chose, selon l'expression de Strabon, que les Latins pouvaient modérer, diriger avec un instrument, la déclamation oratoire (1). On demandera peut-être comment ce caractère mélodique, ces tons toujours adhérents aux syllabes, pouvaient permettre à la voix de se plier au mode d'expression voulu par le sentiment. Nous répondrons que, si les accents étaient prescrits par une règle universelle et inviolable, dans chacun d'eux le degré d'élévation était libre et mobile, qu'il pouvait varier, par exemple, depuis le moindre intervalle appréciable, jusqu'à celui d'une quinte (2);

Cette tension de la voix sur certains mots, c'est l'accent oratoire ou de la phrase. Enfin, l'accent pathétique n'est attaché précisément ni à une syllabe d'un mot, ni aux mots d'une phrase; il dépend d'un sentiment, d'une émotion, et il se révèle par une certaine modulation de la voix, qui ne s'arrête que lorsque ce sentiment a cessé. (Benloew, *De l'accentuation des langues indo-européennes*, pag. 2 et 30.)

(1) Canere et dicere pro eodem sumebantur. (Strab. *Geog.* lib. I.) Studium fuit omnibus musicari latinitatem, et id addere quod in aures laberetur. (Q. Rhemnii, *Ars gram.*, apud Putschium, pag. 1378.) Aussi les anciens poètes, en récitant leurs vers, disaient-ils généralement « je chante, » usage passé ridiculement dans nos langues modernes qui ne chantent plus.

(2) Denys d'Halicarnasse nous apprend que le langage et la musique, bien qu'ils aient les mêmes éléments, ont des limites bien différentes. « La mélodie du discours embrasse à peu près un intervalle de quinte : « elle ne s'élève pas au-delà de trois tons et demi vers l'aigu, et ne s'a- « baisse pas vers le grave au-dessous de cet intervalle. Quant à la musique « vocale et instrumentale, elle admet un plus grand nombre d'intervalles « (qu'elle ne connaissait pas toutefois primitivement), elle ne se borne

et c'était précisément cette mobilité qui servait, non-seulement à jeter de l'agrément, de la chaleur dans la prononciation, mais à marquer les limites et les nuances des différents genres d'élocution. C'est ainsi que l'art et la nature dirigeaient leurs efforts de telle sorte, qu'il y avait toujours, entre l'un et l'autre, unité, harmonie parfaite.

2° La voix, en faisant ses évolutions du grave à l'aigu, les fait nécessairement dans le temps, et dans un temps plus ou

« pas à la quinte; mais, à partir du diapason ou de l'octave (tant de « l'octave au-dessus du *medium* de la voix, que de l'octave au-dessous), « elle module par quinte, par quarte, par ton, par demi ton, et même, « suivant l'opinion de quelques-uns, par le *diesis* (quart de ton), per- « ceptible à l'oreille. » *Sermonis quidem concentus unâ plerùmque mensuratur distantiâ, quæ vocatur diapente, ut neque intendatur ad acutum super tres tonos et semitonium, neque ad grave remittatur infrà eadem spatia. Cantus autem et organa pluribus distantiis utuntur : non tantùm diapente, sed sumpto initio a diapason, concinunt per diapente et diatessaron et unitonum et semitonium, ità ut quidam putent inesse et diesin, quæ sensu percipiatur.* (*Dyonis. Halicarn.*, De compositione verborum, *ex edit. Sim. Bircovii*, *pag.* 38 *et* 39.)

On peut, d'après ce document, se faire une idée assez précise des limites qui séparaient le chant du discours et le chant proprement musical. 1° Dans le premier, les intervalles étaient moins considérables que dans le second; l'intervalle d'une quinte présente cette étendue modérée que la voix parcourt dans l'expression du discours ordinaire, où, n'étant excitée par aucune émotion violente, elle se borne aux sons les plus faciles à émettre.

2° Dans la prononciation ordinaire, le mouvement de la voix était relativement moins marqué, moins soutenu que dans la musique; on ne s'arrêtait pas assez longtemps sur les syllabes, pour que le son en fut toujours appréciable. De plus le chant, pour devenir musical, ne devait pas être seulement composé de sons et d'intervalles; il fallait encore que ces intervalles et ces sons fussent disposés d'une manière peu commune, conforme aux règles de l'art.

3° Enfin, quand Denys nous dit que la quinte est la mesure ordinaire du chant du discours, il ne faut pas en conclure que les accents élevaient

moins long, avec lenteur ou vitesse, selon la force du sentiment qui l'anime. Aussi; dans toutes les langues, les sons diffèrent de durée, comme d'intensité; il y a des syllabes brèves et longues, dont la quantité néanmoins n'est pas toujours fixée avec tant de précision, qu'elle ne laisse à la prononciation une certaine latitude. Mais chez les Latins, la valeur relative des brèves et des longues était si bien déterminée, du moins dans la poésie, que la durée de la longue était exactement le double de celle de la brève, et que celle-ci représentant une certaine division ou fraction du temps, celle-là devait avoir en durée deux de ces fractions. Ainsi, le temps qu'exigeait la prononciation de chaque syllabe était vraiment, rigoureusement mesuré dans le langage poétique; il l'était si bien, qu'on marquait cette mesure par des mouvements de *levé* et de *frappé,* dont le premier se nommait *arsis* (éléva-

ou abaissaient constamment la syllabe d'une quinte; ce mouvement eut donné au simple discours, des intonations plus fortes qu'au chant même musical, et insupportables d'ailleurs par leur monotonie. Cet auteur a donc voulu dire simplement, que les tons du langage étaient communément renfermés dans l'espace d'une quinte, et qu'ils pouvaient varier sur chacun des degrés qui forment cet intervalle. L'art du déclamateur consistait précisément à choisir à propos chacun de ces degrés, à rendre sa prononciation harmonieuse et pittoresque, en élevant ou en baissant plus ou moins la voix, d'après les limites indiquées; car chacune de ces modifications n'était pas déterminée dans le langage, comme dans la musique; elle dépendait du sentiment plus ou moins vif et du bon goût de celui qui parlait. Ainsi le sang-froid et la tranquillité de la conversation, donnent lieu de croire que les tons graves ou aigus y différaient seulement par de petits espaces. Mais pour peu que la passion animât le discours, surtout s'il fallait remuer la multitude, alors l'accent s'élevait, les syllabes qu'il frappait, acquéraient une résonnance plus forte, et les rapports devenaient d'autant plus sensibles, que les tons étaient eux-mêmes appréciables. (*Mémoires des inscript.* tom. 32, pag. 459 et suiv.; Villoteau, tom. 1. pag. 258.)

tion), le second *thesis* (position), et de plus, le prolongement et le ton accéléré de la voix, sous le nom d'*accent métrique*, servait à la même destination. La déclamation des vers, chez les anciens, renfermait donc les deux conditions qui caractérisent la musique, c'est-à-dire la mélodie d'une part, et de l'autre la mesure (1).

Nous devons le remarquer, néanmoins, on se méprendrait gravement en assimilant la haute poésie des Grecs à notre musique vocale. Ici les formes et les combinaisons mélodiques sont tout par elles-mêmes (parce qu'elles se développent dans une complète indépendance des paroles), et la mesure des paroles, rien ou fort peu de chose, le mécanisme de la quantité n'y entrant que par le nombre des syllabes et non par leur durée. Là, au contraire, les accents musicaux, toujours attachés aux mots, et subordonnés dans leur mouvement à la marche des pieds prosodiques (2), n'avaient qu'une importance relativement secondaire. L'élément principal, dominant, essentiel, c'était la quantité, le mètre; c'était, avant tout, le mètre qui distinguait la poésie de la prose (3), et c'est à ce

(1) *Résumé philosophique*, pag. 117 et suiv.

(2) Ainsi l'accent, l'indispensable accent ne manquait pas de se produire, avec toutes ses évolutions du grave à l'aigu, dans la déclamation poétique; mais il n'y figurait que comme un élément accessoire. Souvent il y était en pleine contradiction avec les longues et les brèves du vers, et cette contradiction, loin de jeter le trouble dans le mètre, donnait, au contraire, un charme de plus aux vers anciens, et les préservait de la monotonie.

(3) Undè etiam quæ non est perflexa numero, sed recta, prosa oratio dicitur. (Isid. Hispalens. *Origin.* lib. 1, cap. 37.) Videbat autem (poesis) hanc materiam esse vilissimam; et quia in ipsis verbis brevitates et longitudines syllabarum propè æquali multitudine sparsas in oratione attendere facile fuit, tentavit pedes illos in ordine certo disponere atque conjungere, et in eo primo sensum ipsum secuta, moderatos impressit articulos,

principe matériel, beaucoup plus qu'au principe spirituel de l'accent, qu'il faut attribuer les prodiges qu'on raconte de l'ancienne poésie chantée. Car, de s'imaginer que le petit nombre de ses éléments mélodiques (1) suffisait seul pour opérer, sur l'imagination des Grecs, des impressions si profondes, il n'y a pas moyen, dit le savant auteur du *Résumé philosophique de l'histoire de la musique.* C'était si bien au rhythme métrique, à la cadence, que s'attachait l'attention des habitants de la Grèce et du Latium, que les batteurs de mesure, appelés *podopsophes* (en latin *podarii, pedicularii*) à cause du bruit de leurs pieds, avaient coutume de battre le plancher de la scène avec des sandales de bois, garnies de fer, en y joignant le bruit des mains frappées l'une dans l'autre. Tout ce bruit, bien qu'il dût anéantir à peu près la mélodie, était agréable à l'oreille des anciens, parce qu'il marquait le rhythme, et que c'était pour eux la partie la plus importante de la poésie.

Mais dans la prose, où la pensée et le raisonnement tiennent une place beaucoup plus large, les rôles sont intervertis, c'est-à-dire que, des deux principes indiqués, celui qui dominait dans le discours poétique, sans s'effacer entièrement

quæ et cæsa et membra nominavit. Et ne longiùs pedum cursus provolveretur quàm ejus judicium posset sustinere, modum statuit undè reverteretur et ab eo versum vocavit. (Augustin. lib. 2, *De ordine*, cap. 14.)

(1) Les accents de la musique grecque, à son origine, à l'époque où elle opérait des prodiges, ne différaient de ceux du langage, que par leurs intervalles plus marqués, et le rhythme en était subordonné à celui de la prosodie. C'est ce que nous dit formellement Denys d'Halicarnasse. Mais insensiblement elle amollit, elle multiplia ses inflexions, elle conduisit le chant par des degrés d'intonation, plus curieusement assortis. Elle varia, elle précipita ses mouvements, et d'esclave qu'elle était de la parole, elle en devint la souveraine. C'est l'état de sa dernière période, sur lequel nous reviendrons dans l'un des chapitres suivants.

dans la prose, y descend à son tour au rang d'un élément secondaire, et laisse à l'autre une prépondérance très sensible. Hâtons-nous de justifier cette assertion, en l'examinant successivement par rapport à la déclamation oratoire et par rapport à la prononciation usuelle.

D'abord, il est manifeste que dans la déclamation oratoire, on ne pouvait observer strictement, exactement, comme le faisaient les poètes musiciens en chantant leurs vers, la valeur relative des syllabes. Sans doute il y avait encore, dans ce genre d'élocution le plus rapproché de la poésie, une certaine quantité, des temps syllabiques plus ou moins longs, plus ou moins brefs (puisque la combinaison de ces divers temps était, dans l'*oraison,* un des principes du nombre (1), si souvent recommandé par les rhéteurs), mais toujours cette latitude, cet abandon, qui est nécessaire à l'orateur et qui est incompatible avec la mesure, comme le remarque Cicéron (2).

(1) Le nombre ou l'harmonie du discours ne résultait pas seulement de l'assemblage de différents pieds; il dépendait aussi du choix, de l'heureux assortiment des mots, de la coupe symétrique des phrases, etc... Ità fit, ut non item in oratione, ut in versu, numerus extet, idque quod numerosum in oratione dicitur, non semper numero fiat, sed nonnunquàm aut concinnitate aut constructione verborum. (Cicer. *Orat.* cap. 23, nº 200.)

(2) Neque verò hæc tàm acrem curam diligentiamque desiderant, quàm est illa poetarum, quos necessitas cogit et ipsi numeri ac modi, sic verba versu includere, ut nihil sit, ne spiritu quidem minimo, brevius aut longius, quàm necesse est. Liberior est oratio, et planè, ut dicitur, sic est verè soluta... Itaque non sunt in eâ tanquàm tibicini percussionum modi, sed universa comprehensio et species orationis clausa et terminata est, quod voluptate aurium judicatur. (Cicer. *De Orat.* lib. 3, cap. 48; *Orat.* cap. 23, nº 197.) Cùm sit continua loquentium vox numerique in oratione quodammodò lateant, vix alibi quàm in initio et periodorum percipi possunt clausulis. (Vossius, *De poematum cantu*, page 60.)

C'était donc l'usage, le bon goût et ces traditions d'urbanité romaine, conservées par les hautes classes de la société, qui tenaient lieu de prosodie dans le langage relevé de la tribune et du barreau (1); et là l'usage permettait d'abréger un grand nombre de syllabes qui avaient le temps double en poésie. Le grand maître et modèle de la belle latinité le déclare formellement : « Je sais ce que prescrivent les règles « (de la prosodie), mais j'obéis sans peine à l'usage qui « cherche toujours le plaisir de l'oreille et sacrifie les lois de « la grammaire à la douceur de la prononciation. » Et, pour calmer à cet égard tous les scrupules, il ajoute : que les prépositions *in* et *con*, dans la composition des mots, sont toujours brèves, lorsqu'elles se rencontrent devant toute autre consonne que *s* et *f;* qu'ainsi, bien qu'on les allonge dans *īnsanus, īnfelix, cōnsuevit, cōnfecit,* on dit très bien : *ĭnclytus, ĭmprudens, cŏmposuit, cŏncrepuit* (2). De même, selon

(1) Nam et urbanitas dicitur, quâ quidem significari video sermonem præ se ferentem in verbis et sono et usu proprium quemdam gustum urbis, et sumptam ex conversatione doctorum tacitam eruditionem, denique cui contraria sit rusticitas. (Quintil. *Institut. Orat.* lib. 6.)

(2) Quid verum sit intelligo, sed aliàs ità loquor, ut concessum est... Consuetudini auribus indulgenti libenter obsequor... Impetratum est a consuetudine ut peccare suavitatis causâ liceret... Quid verò hoc elegantius, quod non fit naturâ, sed quodam instituto? *inclytus,* dicimus, brevi primâ litterâ, *insanus* productâ, *inhumanus* brevi, *infelix* longâ. Et ne multis : quibus in verbis eæ primæ litteræ sunt, quæ in sapiente atque felice, productè dicitur; in cæteris omnibus breviter. Itemque *composuit, consuevit concrepuit, confecit ;* consule veritatem, reprehendet; refer ad aures, probabunt. Quære, cur? ità se dicent juvari. Voluptati autem aurium morigerari debet oratio. (Cicer. *Orat.* cap. 18, passim; Aulu-Gel, lib. 2, cap. 17, lib. 4, cap. 17, lib. 6, cap. 15, lib. 7, cap 7 (*ăffătim, exădvĕrsum*). Sur ce dernier chapitre, M. Verger, dans sa traduction d'Aulu-Gelle, fait cette remarque : « Les Romains ne s'astreignaient pas toujours scrupuleusement à la quantité, comme il paraît « d'après Priscien. »

Priscien et Valère Probe, l'*o* était bref devant *ns* dans *insŏns* et son radical *sŏns;* d'après le témoignage d'Aulu-Gelle, des érudits prononçaient brève la première syllabe de *ăctitare, ŭngere, dĭctitare,* et à la seconde et troisième personne du verbe *esse : ĕs, ĕst.* De ces passages et de beaucoup d'autres que nous pourrions citer, il est permis de conclure avec un de nos plus savants grammairiens (1) que, dans la prose, très généralement les syllabes longues par position, s'abrégeaient au gré de l'orateur, et que les syllabes longues par nature, conservaient seules leur quantité, non sans subir néanmoins d'assez fréquentes diminutions, surtout à la fin des phrases.

(1) Prompsaut, *Grammaire latine,* 1re partie, liv. 3, ch. 8, pag. 1001, no 13 et pag. 459.

Toutes les voyelles, chez les Latins, étaient primitivement brèves; on n'a pu en former régulièrement des syllabes longues, que par diphtongation, par contraction et par position : 1o par diphtongation, en réunissant dans la prononciation, par une seule et même émission de voix, deux voyelles différentes, placées l'une après l'autre dans le même mot, comme *a͡udax, a͡ula ;* 2o par contraction, en réduisant à une seule, dans l'orthographe, deux voyelles qui s'écrivaient antérieurement, et en attribuant à la voyelle conservée un temps double, c'est-à-dire, la durée des deux voyelles primitives, comme *rōma* pour *rŏŏma, dī* pour *dĭĭ, scēna* pour *scăĕna* (on voit qu'il ne reste qu'une seule voyelle écrite dans la syllabe contracte, tandis qu'il y en a toujours deux dans la diphtongue, mais que cette différence disparaît dans la prononciation, puisqu'elle fait entendre, dans l'un et l'autre cas, le son de deux voyelles, et voilà pourquoi les syllabes contractes et les diphtongues sont appelées longues par nature); 3o par position, en plaçant une voyelle brève devant deux consonnantes dont l'articulation en épaissit le son et lui fait donner ainsi un temps de plus. Or, l'usage conservait la prononciation brève, dans la prose, à la plupart des voyelles ainsi allongées en poésie, par position; il ne laissait donc le temps double généralement, qu'aux syllabes contractes et aux diphtongues; et, renfermée dans ces limites, la règle générale des syllabes longues par nature, avait encore d'assez nombreuses exceptions, qui sont indiquées dans tous les traités de prosodie. (Voyez Prompsaut, pag. 467 et 663.)

Car, de même que les Latins appuyaient volontiers sur la première syllabe de chaque phrase, ils laissaient faiblement sentir et abrégeaient à volonté la dernière des périodes (1).

Mais l'usage, dont il faut bien reconnaître ici le pouvoir souverain (2), autorisait bien d'autres énormités dans la conversation, dans la prononciation usuelle. C'est encore Cicéron qui nous fait sur ce point de curieuses révélations, en nous parlant de ces poëtes dont le genre se rapprochait davantage du discours familier. Nous n'entrons qu'à regret dans de pareils détails; mais nous les croyons utiles, indispensables même, pour justifier des conclusions importantes qu'un peu plus tard nous aurons à établir, et qui resteront toujours obscures, si on ne voit le lien qui les rattache à leurs prémisses, ou si ces prémisses elles-mêmes sont ignorées. Voilà le motif qui nous fait insister sur ces notions purement grammaticales.

« Les vers des comiques, dit Cicéron, sont parfois si négligés, « qu'on y chercherait vainement les formes du rhythme et de la « quantité; » par exemple, dans ces passages où la force de l'accent, réunie à celle de la quantité sur une même syllabe, a rendu brèves toutes les autres : *ĭmprūdens* (Plaut. *Epid.* V. II. 64), *ŏccāsum* (*Menæchm.* II. III. 82), *ŭxōrem* (*Merc.* I. I. 20), *măgĭstrātus* (*Pers.* I. I. 34), *sŭpĕllĕctile* (*Pœn.* III. III. 26), *mĭnĭstrémus* (*Stich.* V. IV. I.), *ĭntĕllĕxi* (*Lun.* IV. V. 11), *pĕr ŏppréssionem*, qui se prononçait sans doute *prop-*

(1) Voyez Prompsaut, pag. 940... Nihil enim ad rem, extrema illa longa sit an brevis..., quia postrema syllaba, brevis an longa sit, ne in versu quidem refert. (Cicer. *Orat.* cap. 24, n° 212 et 215.) Si nihil refert brevis an longa sit ultima, idem pes erit. (Quintil. *Institut.* lib. 9, c. 4, n° 93 et 94.)

(2) ... Si volet usus,
Quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi.
(Horat. *De arte poetic.*)

pressionem (*Adelph.* II. II. 30), et dans ces mots où les longues même de nature sont abrégées : *grăvātĕ*, pris adverbialement, qui devrait se mesurer ainsi : *grăvātē* (*Bacch.* III. VI. 3), *ĭgnŏrābitur*, au lieu de *īgnōrābitur* (*Menæchm.* III. II. 3), *cŏnquĭsĭtōres*, dont la quantité est *cōnquīsītōres* (*Merc.* III. IV. 8), *benĕ*, dont la mesure était d'abord *bĕnē*, est devenue ensuite *bĕnĕ*, et enfin *bēnĕ*, renversement de la durée primitive (1). Des recherches encore incomplètes, faites sur ce sujet, il résulte que, non-seulement les consonnes *s* et *m*, terminant un mot, étaient retranchées très fréquemment dans la prononciation : *domu'st*, *opu'st*, pour *domus est*, *opus est*; *certum'st*, *palam'st*, pour *certum est*, *palam est* (2), mais que toutes les syllabes longues, excepté celles où se portait l'accent, étaient susceptibles d'être abrégées au besoin, dans les mots même d'une grande étendue ou dans les polisyllabes.

Comment s'expliquer, chez les Pères de la comédie latine, cet

(1) Voyez dans l'ouvrage de M. Benloev, beaucoup d'autres citations, pag. 183 et suivantes.

(2) L'*s* final d'un mot était souvent retranché par les écrivains latins les plus anciens, quand le mot suivant commençait par une consonne : *dignu sum*, *laterali dolor*, et alors la dernière syllabe restait naturellement brève; elle était dans la condition des autres syllabes longues par position, quand le retranchement n'avait pas lieu : *dignus sum*, *lateralis dolor*. Plaute supprime souvent l'*s* final devant *est* : *domu'st*, *opu'st*, et alors la voyelle initiale du verbe *est*, se trouve aussi supprimée. Quant aux mots terminés par *m*, ils donnaient lieu aussi à une abréviation qui s'opérait de différentes manières : *datu'st*, *scriptu'st*, pour *datum est*, *scriptum est*, et *datum'st*, *scriptum'st*, *dat'est*, *script'est*. De ces différentes licences, la dernière, seule, est restée en usage, c'est-à-dire la suppression ou l'annihilation de l'*m* et de la voyelle précédente, en face de la voyelle initiale du mot suivant. On écrit cependant les deux lettres supprimées, bien qu'on n'en tienne alors aucun compte sous le rapport de la quantité. (Voyez Prompsaut, pag. 158, 466 et 946.)

oubli des règles de la versification? « C'est, répond Cicéron, qu'ils « prenaient de temps en temps, dans leur langage, les formes de « la conversation ordinaire », formes toujours libres des entraves du rhythme métrique, *propter similitudinem sermonis* (1); « c'est que la prosodie des comiques Romains, ajoute l'habile « philologue déjà cité, différait entièrement de la prosodie de « Virgile et d'Horace, et que celle-ci, toute remplie d'ailleurs « de beautés, mais importée de la Grèce par les beaux esprits « du siècle d'Auguste, ne fut jamais populaire; elle ne dépassa « jamais la sphère des classes aisées, instruites, savantes (2), « et bien qu'elle y fut plus stricte, plus sévère que dans l'At- « tique même, où elle avait pris ses modèles, elle avait à y « souffrir de temps en temps, au grand scandale des grammai- « riens, d'assez rudes atteintes, bien connues sous le nom de « *licences poétiques* (3). » Nous allons donc au-delà des bornes

(1) On a essayé de justifier les vers des comiques, en imputant aux anciens copistes des altérations de texte. Sans nier un certain nombre d'altérations reconnues par Priscien, M. Benloev déclare formellement, et il prouve très bien que, dans ces vers, la quantité n'est pas toujours observée (pag. 181, 184 et 185), et c'est ce qu'insinuent ces paroles de Cicéron : « Comicorum senarii, propter similitudinem sermonis, sic « sæpè sunt abjecti, ut nonnunquàm vix in eis numerus et versus intel- « ligi possit. » (*Orat.* 55.) J. Naudet le dit aussi très clairement dans sa préface sur Plaute : « Quid comici, qui sermoni propiora docuêre? auc- « tores non solùm intrà trimetros non steterunt, et omnis generis, omnis « mensuræ versus in diverbio commiscuerunt, sed etiam quantitate « syllabarum definiendà modò nolentes, modò volentes, plus vice sim- « plici peccarunt. » Nous ne conclurons pas de là, qu'il n'y avait plus aucune trace de quantité dans la prononciation usuelle, mais qu'elle n'était pas soumise à des règles fixes, comme celles da la prosodie.

(2) Sed in longum tamen ævum Manserunt hodiaque manent vestigia ruris. (Horat. *Epist.* lib. 2, 1, 160.) Vos exemplaria Græca Nocturnâ versate manu, versate diurnâ. (Idem. *De arte poetic.*) Græcia capta ferum victorem cepit, et artes Intulit agresti Latio. (Id. *Epist.* lib. 2, 1.)

(3) ... Pictoribus atque poetis Quidlibet audendi semper fuit æqua

posées par les anciens, quand nous en appliquons les règles d'une manière absolue, à tous les genres d'élocution. Nous prétendons nous rapprocher par là du beau siècle de la langue latine, et nous nous en éloignons; c'est la plainte que formait déjà de son temps Aulu-Gelle, contre ceux qui, par un culte aveugle de la quantité, altéraient la prononciation (1). Le grand principe qu'il faudrait avoir présent, et que nous oublions, c'est que l'accent tonique est l'élément principal, naturel, de la prononciation commune ou de la prose, comme l'accent métrique est l'élément propre, essentiel, de la poésie; c'est que *dire* et *chanter,* c'était la même chose chez les anciens, *canere iis et dicere pro eodem sumebantur,* et que ce mot s'appliquait au discours familier comme au langage oratoire. Il nous rappelle en effet le moyen le plus simple et le plus puissant, que nous ait donné la nature, pour exprimer nos pensées et nos sentiments; ce moyen, ce n'est pas certainement la prosodie avec ses divisions artificielles, avec ses procédés techniques, mais le ton, mais les inflexions de la voix du grave à l'aigu. *Ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec unâ plus, quò magis naturam ducem, ad aurium voluptatem sequatur industria* (2).

potestas; scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim. (Horat. *Ars poetic.*)

(1) Aulu-Gel. IV. 17.

(2) Ailleurs Cicéron, parlant de l'action de l'orateur, reconnaît que le ton ou l'accent, en est la partie la plus importante. « Il y a autant « d'accents qu'il y a de sentiments, et les sentiments sont excités sur- « tout par les tons de la voix. Bien employés, ils produisent dans la pro- « nonciation des effets si puissants, qu'on ne peut dire combien il « importe de savoir s'en servir. » (Cic. *Oratores,* 54 et 55.) Aristote tient sur ce point le même langage : « Actio relata ad elocutionem con-

De là cette règle fondamentale sur laquelle roule toute récitation des textes liturgiques, savoir : l'accent seul, et non la quantité, détermine la valeur temporaire des syllabes. C'est, comme on le voit, la consécration du principe qui toujours avait obtenu la prépondérance dans la prose. Nous dirons même qu'on lui donne ici une extension qu'il n'avait pas dans le langage des anciens, puisqu'il y était encore compatible avec un reste de quantité déterminé par l'usage ; mais dans la langue de l'Eglise il domine d'une manière absolue, exclusive, de telle sorte qu'on n'aperçoit plus, entre les syllabes, d'autre différence de temps que celle qui résulte de l'application exacte des règles même de l'accent. Voilà, en quelques mots, toute la théorie de la prononciation liturgique. Elle paraîtra sans

« sistit in voce, quemadmodùm oporteat uti acuto et gravi et medio. » (Aritotel. *Rhetoricor.* lib. 3, c. 1.) Ce qui nous prouve avec quel soin les anciens orateurs s'appliquaient à former leur voix et à en modifier les sons, c'est l'usage observé par eux, de s'exercer d'abord avec un musicien (*phonascus,* maître de vocalisation) qui les dirigeait au son de la flûte. Quelques-uns même se faisaient ainsi accompagner à la tribune ou sur la place publique. « Cum eburneolà solitus est habere fistulâ, qui « staret occultè post ipsum, cùm concionaretur, peritum hominem, qui « inflaret celeriter cum sonum quo illum aut remissum excitaret, aut a « contentione revocaret. » (Cic. *De Oratore,* lib. 3, cap. 60, 225.) Le son de l'instrument, comme on peut le remarquer d'après ce passage, ne se faisait pas entendre pendant toute la durée du discours. Il servait seulement à donner de temps en temps à l'orateur l'intonation convenable, à le modérer dans ses élans, et à relever sa voix, lorsqu'elle fléchissait excessivement. C'est ce que nous dit formellement Aulu-Gelle, organe beaucoup plus fidèle des traditions latines, que l'abbé de Condillac : « Quelle ineptie, de penser qu'un instrument réglât tous les « tons, toutes les inflexions de voix d'un orateur ! Ceux qui ont mieux « vu, disent seulement qu'il faisait cacher à ses côtés un homme avec « une flûte d'ivoire, dont le son lent et grave l'avertissait, de temps en « temps, de réprimer et de modérer les éclats de sa voix, etc. » (*Noctes atticæ,* lib. 1, cap. 11.)

doute gothique et barbare, en face des préceptes classiques. Nous pourrons l'apprécier ailleurs, au point de vue purement littéraire. Nous devons nous borner ici, pour ne pas nous écarter de notre but, à exposer les raisons qui la justifient au point de vue du chant religieux. Reprenons chacune des assertions que nous n'avons fait qu'énoncer.

1° Dans la récitation des textes liturgiques généralement, plus de syllabes longues ou brèves, distinguées d'après les règles de la quantité. Ce principe est consacré par la tradition (1), et il nous paraît éminemment rationnel. En effet, du moment où l'on adoptait dans l'Eglise un autre langage que le langage poétique, mesuré, le seul consacré, chez les peuples du paganisme, aux louanges des dieux (2), c'était une nécessité d'établir, dans la prononciation, l'égalité des syllables, ou du moins d'en déterminer la durée d'après une règle plus simple, plus flexible, plus accessible à tous, que celle de la quantité. Autrement l'unité d'exécution devenait impossible dans la psalmodie et les autres parties de l'Office divin. De plus, l'esprit qui a présidé à la composition des chants primitifs, n'eut pu se développer librement, naturellement, dans les entraves de la prosodie (3). Ces considérations, très plausibles au jugement d'un littérateur fameux, que son goût pour la belle latinité fit

(1) Nullam quantitatis haberi rationem, apud plerosque in confesso est. Uno enim ore omnes fatentur negligi veram et naturalem syllabarum quantitatem. (Vossius, *De poemat. cantu*, page 29.)

(2) La poésie servait aussi à célébrer les louanges du Dieu d'Israël ; mais ce qui distinguait cette poésie du langage ordinaire, ce n'était pas la mesure prosodique, c'était d'une part la grandeur et la richesse des images, et de l'autre, le parallélisme, un ordre périodique de mouvements irréguliers, ordre bien différent de celui de la mesure.

(3) Voyez l'article de M. Fétis, dans la *Revue de la musique religieuse*, t. 2, pag. 225.

surnommer au seizième siècle le Cicéron de l'Allemagne (1), n'ont pas échappé sans doute au discernement des grands maîtres du chant ecclésiastique, et elles ne manqueront pas de frapper tout esprit sérieux, qui voudra bien se reporter au temps où fut arrêté le système du chant grégorien. Alors les peuples de l'Italie, en contact avec les barbares du Nord, hommes au langage dépourvu de cadence et surchargé de sons gutturaux, avaient perdu cette délicatesse de tact qui rendait si sensibles au charme de l'harmonie métrique, les contemporains de Cicéron. Plusieurs saints docteurs, entr'autres S. Ambroise et S. Augustin, avaient déployé en vain tous leurs efforts, pour conserver, dans certaines parties du chant religieux, un reste du rhythme musical des Grecs (2).

Ces grands hommes n'avaient pu que retarder le mouvement qui emportait hors des limites posées par les anciens, tous les arts, toutes les institutions. Les écoles publiques tombaient

(1) Erasmus, *De pronuntiat. ling. latinæ*, pag. 133.

(2) Il y avait dans le chant de l'Eglise de Milan, deux parties bien distinctes, le plain-chant, qui vraisemblablement différait peu de celui de l'Eglise romaine, du moins avant la réforme de S. Grégoire, si ce n'est qu'il n'admettait aucune inflexion au milieu des versets psalmodiques (Gerbert, *De Cantu*, t. I, pag. 254), et le chant métrique ou le chant des hymnes, appelé proprement *ambrosien*, parce que S. Ambroise l'avait composé et introduit dans la liturgie de son Eglise, comme il nous l'apprend lui-même. Car les Ariens, l'accusant de séduire le peuple par le charme de ses vers, il leur répond : « Hymnorum quoque meorum car- « minibus deceptum populum ferunt. Planè nec hoc abnuo. Grande car- « nem istud est, et quo nihil potentius; quid enim potentius quàm « confessio Trinitatis? Facti sunt igitur omnes magistri, qui vix poterant « esse discipuli. » (*Opusc. de spirit. Sanct.; in Epist.* 31.) Ce qui donnait à la plupart de ses hymnes tant de charmes, c'était le rhythme non des paroles, puisque les fautes de quantité y abondent, mais du chant, mais la mesure des sons. C'est un point sur lequel nous reviendrons dans un article spécial. (Voir Daniel, *Thesaurus hymnologicus*, t. I, p. VIII et p. 23; Gerbert, *De Cantu*, t. I, p. 253.)

successivement sous les coups des Huns, des Goths, des Vandales, des Lombards, tous ennemis des lettres autant que de la puissance romaine, et la langue des Césars suivait dans sa décadence celle de leur empire (1). Dans cet état de confusion universelle, convenait-il de ramener le chœur ecclésiastique aux combinaisons d'une métrique savante, aux modulations de la lyre d'Horace et de Sapho? Fallait-il imposer à une multitude d'hommes ignorants, illettrés, l'obligation de chanter les textes sacrés d'après les exigences de la prosodie, d'après ces règles si nombreuses, si compliquées, qui échappaient souvent à l'attention des érudits même (2), et qui étaient en opposition avec l'ordre mélodique, avec l'esprit du plain-chant? Et cependant c'était le peuple en masse, qui était appelé à prendre part, sinon au plain-chant proprement dit, du moins au chant des psaumes. Car de tous les exercices du culte public, le chant des psaumes est incontestablement celui qui est le plus à la portée de tous, celui auquel tous, dans les âges de foi, s'estimaient heureux de concourir; hommes et femmes, jeunes et vieux, savants et ignorants, rois, empereurs et enfants du peuple, tous se croyaient redevables au souverain Seigneur, du tribut de leurs voix. « La liberté de « chanter est la même pour tous, disait S. Jean-Chrysostôme, « et c'est ainsi que la terre devient l'image du Ciel (3). »

(1) Mirum videri minimè debet, si difficillimis temporibus, post vastationem Romanarum provinciarum communemque depopulationem, barbaries ipsa consecuta est; si tot inter bellorum tumultus, inter tot gentes exteras et ab ipso profectas aquilone, quæ has torrentis instar pervaserant, disciplinæ omnes quodammodò interierint... Non omnimò, sed utcunquè latinè loquebantur. (Ducange, *Præfat.* pag. 28.)

(2) Loquor autem non de vulgo, sed de eruditissimis quoque. At multò minùs arbitror observari posse in multorum concentu, præsertim imperitorum. (Erasm. *De pronuntiat. ling. latin.* pag. 133.)

(3) Eadem est omnium libertas canendi, ac cœlum terra imitatur.

Il fallait avant tout l'unité dans ce chant multitudinaire (1). Pour l'obtenir, pour rendre possible ou plus facile à ces masses vocales, composées d'éléments si divers, l'unité de mouvement, on s'attacha au grand principe qui dominait naturellement, universellement, dans le langage ordinaire ou prosaïque, c'est-à-dire à l'accent, de telle sorte que la notation, généralement, fut indépendante de la valeur prosodique des syllabes. De plus, les modulations rhythmées de S. Ambroise furent exclues de l'Antiphonaire grégorien, et remplacées, dans le cours du moyen-âge, par des proses et des hymnes (2), dont la plupart n'avaient rien de commun avec

(Chrysost. *Homil.* 5*; De studio præsent.*) Psalmus cantatur ab imperatoribus, jubilatur a populis. (Ambros. lib. 3; Hexam. cap. 5.) Mulieres apostolus in ecclesiâ tacere jubet, psalmum etiam benè clamant. Hic omni dulcis ætati, hic utrique aptus est sexui. Hunc senes rigore senectutis deposito canunt; hunc veterani tristes in cordis sui jucunditate respondent; hunc juvenes sine invidiâ cantant lasciviæ; hunc adolescentes sine lubricæ ætatis periculo et tentamento concinunt voluptatis; juvenculæ ipsæ sine dispendio matronalis psallunt pudoris; puellulæ sine prolapsione verecundiæ, cum sobrietate gravitatis hymnum Deo inflexæ vocis suavitate modulantur. Hunc tenera gestit puericia; hunc meditari gaudet infantia, quæ alia declinat discere. (Basil. *Homil. in psalm.* 1. n° 2.)

(1) Voir la note A, à la fin du volume.

(2) Sur le chant des proses et des hymnes, remarquons : 1° que les proses ou séquences ne remontent pas au-delà du neuvième siècle; que les plus anciennes compositions de ce genre n'étaient pas mesurées; enfin, qu'on les chercherait en vain dans la plupart des graduels antérieurs au treizième siècle, celles qui ont été faites auparavant ne se trouvant généralement que dans des recueils particuliers. Nous disons *généralement*, pour corriger les termes trop absolus, employés par M. Fétis. Car on rencontre des proses dans quelques graduels d'une époque plus reculée, par exemple, dans celui d'Alby, qui est du onzième siècle (bibliothèque impériale), dans un graduel de la bibliothèque Angélique (à Rome), signalé par M. Danjou. (*Revue*, tom. 3, pag. 266.)

2° Les hymnes datent certainement d'une époque beaucoup plus

les vers asclépiades, saphiques, adoniques, iambiques, trochaïques, etc., de la poésie grecque et latine. *Hinc enim, ni fallor, natum est, quòd chorus ecclesiasticus nec in psalmis recitandis nec in canticis solemnibus ullum habeat brevium aut longarum delectum, sed omnes pari temporis morâ sonant, ne dùm alius aliud sonat, inæqualitas vocum pariat indecoram confusionem... Præter accentus, nullum in syllabis discrimen facimus* (1).

ancienne, puisque S. Augustin fait mention de celles qui furent composées par S. Ambroise, et que Platina dit du pape S. Léon II : « Adeò « musices peritus est habitus, ut psalmodiam componeret, hymnosque « ad meliorem concentum redegerit, artem exercitatione confirmans. » (Platin. lib. 2.) Mais avant le treizième siècle, on ne les trouve encore que dans les recueils particuliers, appelés *hymnaires*, dans quelques bréviaires, dans les recueils mixtes intitulés *Prosæ et hymni*, et dans les antiphonaires notés en plain-chant depuis la fin du douzième siècle. De plus, il est constant que la liturgie romaine n'avait encore admis aucune hymne dans l'office public au dixième siècle. La semaine sainte et la fête de Pâque nous offrent des monuments de cette ancienne disposition de l'office sans hymnes. Il paraîtrait donc que l'usage en était borné aux assemblées des fidèles avant et après le prône ou le catéchisme, et aux réunions de famille, comme de nos jours, les cantiques. Le P. Tomasi et le P. Mabillon ont également démontré que les hymnes ne furent pas introduites dans les offices de l'Eglise d'Occident (si ce n'est à Milan et dans quelques Eglises particulières), antérieurement au douzième siècle de notre ère. Quant à la question de savoir si les règles de la quantité prosodique étaient observées dans celles dont nous avons reconnu l'existence au moyen-âge, elle ne peut être résolue qu'avec certaines distinctions, savoir : il en est qui sont exactement mesurées selon les règles antiques; mais il en est beaucoup d'autres dont les pieux auteurs ont sacrifié le mètre au caractère grave et majestueux du chant ecclésiastique. Ce fut surtout au dix-septième siècle que reparurent dans la liturgie, sous la plume de Santeuil, les pieds de l'ancienne poésie. (*Revue de la musique religieuse*, t. 2, pag. 82, 90 et 122.)

(1) Erasmus, *De pronuntiatione linguæ latinæ*, pag. 125 et 153. — Voir aussi Glaréan, *Dedecachordon*, lib. 2, c. 38.)

Ces dernières paroles feront sourire, sans doute, certains littérateurs, qui ne voient le beau que dans l'imitation des classiques grecs et latins. Pour eux, la prononciation liturgique, avec ses temps presque constamment égaux ou variés seulement par quelques accents, ne sera jamais qu'un vieil abus, un symptôme de décadence, l'effet déplorable de la confusion des langues, renouvelée au moyen-âge. Mais ce qui n'est, à leurs yeux, qu'une dégénération, c'est cela même qui constitue, selon d'autres, un admirable progrès, un perfectionnement très sensible, au point de vue de l'art chrétien, du chant religieux.

Il n'est pas difficile de concevoir, en effet, que la mesure prosodique, portant toujours avec elle le sentiment du mouvement, de l'agitation, des vicissitudes du temps, ne pouvait que difficilement se combiner avec une tonalité qui représente un ordre d'idées tout-à-fait contraire, c'est-à-dire le calme, le recueillement, l'immobilité de l'âme contemplative, et son aspiration vers le monde futur. Or, tel est le chant de l'Eglise, comme l'indique son nom, *planus cantus, cantus firmus*, plane, égal, figurant par sa marche grave et ferme, la fermeté, l'immutabilité de la foi. Il devait donc, pour se développer librement, dans la sphère qui lui est propre, pour arriver à sa perfection, il devait se rendre indépendant de la quantité, il devait se séparer tôt ou tard de cet élément si mobile, si fugitif, pour s'assimiler parfaitement la langue latine. On s'est accoutumé à regarder cette assimilation comme l'œuvre propre de S. Grégoire, et c'est une responsabilité, une gloire même, dont nous ne voulons pas le décharger entièrement. Néanmoins il serait plus juste, ce nous semble, de reconnaître qu'elle était la conséquence naturelle de la grande transformation opérée au moyen-âge, dans la langue de Virgile

et de Cicéron, par la fusion de l'accent et de la quantité. (C'est un point très important que nous nous réservons d'éclaircir.) Il faut bien le dire aussi, elle est une des mille applications de l'idée qui tendait à faire disparaître les formes mondaines de l'art chrétien, et qui a donné naissance à la statuaire longue, droite et raide, pour la représentation des saints, à l'architecture cruciale, gothique et sévère dans les églises. C'est le même génie, la même foi, qui a produit ces admirables monuments et le chant grégorien; car nos pères parlaient, ils priaient, ils chantaient, comme ils avaient coutume de bâtir, de peindre et de sculpter. C'était la même pensée qui sortait de leurs bouches et de leurs cœurs, et qui se développait sous différentes formes, comme aussi (on ne peut plus se le dissimuler) c'est le même esprit qui a si étrangement dénaturé toutes leurs œuvres depuis le seizième siècle, en prétendant les réformer sur le modèle des chefs-d'œuvre du paganisme (1).

En dehors de ces considérations, des témoignages irrécusables nous ont démontré que la différence temporaire des syllabes, telle que l'établissaient les lois de la prosodie, a disparu et qu'elle doit généralement disparaître dans le langage de l'Eglise, spécialement dans la psalmodie, les hymnes et les proses pouvant seules faire exception à cette règle. Il nous reste maintenant à établir par la tradition, la seconde partie de notre assertion, bien qu'elle se déduise assez clairement de ce qui précède, savoir : que l'accent tonique est pour nous le grand et le seul principe de la prononciation liturgique.

Déjà nous avons remarqué, en parlant des mélodies de l'Eglise primitive, ce qu'en pensait S. Isidore, le digne émule

(1) Voir la *Revue de musique religieuse*, par F. Danjou, tom. 2, pag. 69 et 425, et tom. 3, pag. 225.

de S. Grégoire. Elles différaient à peine, selon lui, de l'accent d'un langage grave et modeste. L'évêque de Séville composa lui-même, sur l'accentuation, un traité qui reproduit sommairement et d'une manière très exacte, la doctrine des anciens. Un siècle et demi plus tard, Rhaban Maur ne faisait que copier textuellement S. Isidore, lorsqu'il écrivait ces paroles dans son beau livre *De l'instruction des Clercs :* « Que « tout lecteur connaisse bien la force, la propriété des accents, « afin qu'il sache sur quelle syllabe la voix doit insister, dans « la prononciation; car il est beaucoup de dictions qu'on ne « peut clairement distinguer, que par la différence du ton, « pour écarter le danger des équivoques... Donc, que chaque « syllabe ait toujours le son qui lui est propre, et que chaque « mot soit relevé gracieusement par son accent (1). » N'oublions pas que celui qui parle ainsi, est le plus illustre des disciples d'Alcuin, et qu'il représente toute une école. Rhaban Maur, comme son maître, avait conversé avec les chantres romains, venus en France, sous Charlemagne (2); et longtemps après lui, son enseignement était suivi, comme une loi inviolable, dans l'abbaye de Fulde et dans toute l'Allemagne (3).

(1) Accentuum vim oportet lectorem scire, ut noverit in quâ syllabâ vox protendatur pronuntiantis, quia multæ sunt dictiones quæ solummodò accentu discerni debent a pronuntiante, ne in sensu earum erretur.... Suis quæque literæ sonis enuntientur, et unumquodque verbum legitimo accentu decoretur. (Rhab. Maur, *De institutione clericorum*, cap. 52.)

(2) Lebeuf, *Traité historique et pratique*, etc., pag. 8.

(3) Eum docendi modum quem ab Albino didicerat, etiam tenere apud fuldenses monachos inviolabilem jubetur. (Trithème, *Vita Rhabani.*) « Toutes les générations de l'Allemagne, dit encore le même « auteur, doivent publier éternellement les louanges de Rhaban. Le « premier, il expulsa la barbarie du sein de cette nation, et la rendit « *latine* par le langage. » (Ibid. II.)

Les écrivains ecclésiastiques du moyen-âge, dont Gerbert a recueilli les précieux fragments, ne nous offrent pas de développement sur cette matière. On ne doit pas s'en étonner; ils écrivaient à une époque, où les règles de l'accent s'apprenaient par l'usage, avec la langue latine, où ces règles d'ailleurs étaient expliquées, commentées dans toutes les écoles, avec les livres de Priscien et de Donat, comme partie essentielle de l'enseignement grammatical (1). C'était donc chose superflue, à leurs yeux, que d'en exposer de nouveau la théorie. Néanmoins, ils n'ont pas manqué d'en recommander fortement l'observation, et de remarquer qu'on enseignait de vive voix, dans les anciennes maîtrises, la manière d'en faire exactement l'application, soit dans la lecture, soit dans la psalmodie : *In omni textu lectionis, psalmodiæ vel cantûs, accentus non negligatur, quia exindè permaximè redolet intellectus* (2).

Au quinzième siècle, Gerson, le Docteur très chrétien, le chancelier de Notre-Dame de Paris, ne dédaignait pas d'apprendre, lui-même, l'accentuation aux enfants de chœur de cette église, et d'ajouter l'humble titre de *maître d'école*, à tous ceux qui le distinguaient de ses contemporains, et

(1) Libellus donati de octo partibus orationis, permansit in scholis usque ad sextum decimum sæculum. De subtilioribus quæstionibus in fine duodecimi sæculi, unus Priscianus in scholis prælegi cæpit. In statuto Artistarum an. 1254 hoc præscribitur : legant Priscianum de accentu; et in statuto collegii montacutii, an. 1508 : Omnes regentes suos cogent discipulos oratorum textus et poetarum in recto pondere et distinctè pronuntiare cum accentuum observatione, cujus ab initio communes tradunt regulas. (Carolus Thurot, *de Alexandri de Villa-Dei doctrinali*, pag. 4 et seq.)

(2) *Instituta Patrum de modo psallendi*, Gerbert. tom. I. pag. 6... Sed hæc et hujusmodi meliùs colloquendo quàm conscribendo monstrantur. (Guid. Aret. *Microlog* cap. 15.)

qui l'ont placé si haut dans l'opinion de la postérité (1). Léon X, le protecteur des arts et des lettres, faisait chercher dans toute l'Europe, des chantres habiles; il appela de Florence à Rome, Alexandre Mellini, poète et musicien célèbre, afin qu'il accoutumât ses chapelains à garder la tonique, dans le chant des psaumes, et la mesure, dans celui des hymnes et des proses; car son oreille souffrait, quand on brisait le rhythme dans le chant des divins cantiques (2). A la suite de ces noms si imposants, nous pourrions en citer une multitude d'autres, ceux de Guerson, de Vogelsang, de Jumilhac, de Poisson, de Nivers, de Lebeuf, etc., etc., qui, sur ce point, ont été les organes plus ou moins fidèles de la tradition (3). Ils savaient, ces

(1) Le règlement qu'il établit pour les enfants de chœur de Notre-Dame, et qui se trouve au tome 4 de ses œuvres (*Doctrina pro pueris eccles. Parisiens.*) prouve avec quel zèle ce grand homme s'occupait de l'enseignement du chant ecclésiastique. Différents passages de son opuscule *De canticordo*, donnent lieu de conclure aussi, qu'il mettait le livre de Donat entre les mains des enfants, et qu'il attachait de l'importance à l'accentuation : « In grammaticâ pueri « memoriæ commendant Donatum.... Est autem in vocibus oris, ipsa « phrasis elevatio vel depressio penes acutum et gravem accentum. » (Tom. 3, pag. 649 et 660.)

(2) *Histoire de l'Eglise*, par Rorbacher, tom. 23, liv. 84, pag. 182.

(3) Guillaume Guerson fit imprimer, vers la fin du quinzième siècle, un volume devenu fort rare, sous ce titre : *Utilissime musicales regule plani cantûs, simplicis contrapuncti necnon artis accentuandi*, etc. Il se trouve à la bibliothèque de Blois. Vogelsang, plus connu sous le nom d'*Ornitoparchus*, né aussi dans la seconde moitié du quinzième siècle, est l'auteur d'un ouvrage intéressant, qui a pour titre : *Musicæ practicæ micrologus.* Le troisième livre, divisé en sept chapitres, roule tout entier sur l'accent ecclésiastique, et se termine ainsi : « In peregrinatione nostrâ quinque regna, Pannoniæ, « Sarmatiæ, Bohemiæ, Daciæ ac utriusque Germaniæ; diœceses sexa- « ginta tres, urbes ter centum quadraginta, populorum ac diversorum

grands maîtres, que le chant de l'Eglise n'est pas seulement une belle ordonnance, un agréable assortiment de sons, mais qu'il est, avant tout, l'imitation de l'expression naturelle, dans ses nuances les plus douces, dans ses formes les plus nobles et les plus convenables au sentiment chrétien. Voilà pourquoi ils s'appliquaient à en rechercher les éléments primitifs dans ceux de la parole, dont Dieu même a noté tous les accents au fond de notre cœur. De ces notions, puisées dans la source même du chant ecclésiastique, ils déduisaient quelques-unes des lois qui doivent présider à son développement, ou qui doivent en assurer la bonne exécution. Et on conçoit que ces lois, ces moyens, formant dans leur esprit un ensemble, dont toutes les parties étaient bien coordonnées, avaient pour eux une grande importance, un caractère inviolable et sacré. Mais en perdant de vue le point fondamental, sur lequel reposent tous les préceptes, on les rapetisse, on les avilit, on les expose à être foulés aux pieds, comme un vain échafaudage de prescriptions surannées, et de plus, on amoncèle autour de soi les difficultés, au lieu de les résoudre. Car les règles, selon la comparaison de Guy d'Arezzo, sont au musicien, ce qu'est le bâton à l'aveugle. Elles servent à

« hominum mores penè infinitos vidimus; maria duo, Balticum atque « oceanum magnum navigavimus, non ut merces Arctoisideris, sed « palladios fructus cumularemus. Quæ omnia dixisse volo, ut expe- « rientiâ potiùs quàm præceptis, hunc de ecclesiastico accentu librum « in lucem prodiisse, studiosi lectores cognoscant. » Il y a plusieurs exemplaires du livre d'Ornitoparchus, dans la bibliothèque impériale.

Une autorité plus imposante encore, est celle d'un concile de Tours, tenu en 1583, et qui s'exprime ainsi : (*De capitulis, dignitatibus et canonicis.*) « Docere teneantur cancellarii, scilicet quòd puncta « et accentus, legendo vel cantando, debitè observent. » (Labbe, an. 1583.)

le guider. Mais s'il n'est pas en état de remonter aux principes qui en font la base, s'il n'en sent toute la justesse et l'importance, il ressemble aussi à l'aveugle privé du sentiment du tact, à qui le bâton non-seulement est peu utile, mais devient même le plus souvent un obstacle contre lequel il se heurte. Il est mille circonstances où, ne pouvant se servir de ce guide incommode, il se voit continuellement exposé à de nouvelles méprises. Les règles du chant, comme celles de tous les arts, n'embrassent qu'un certain nombre de cas qui se reproduisent plus communément; elles deviennent insuffisantes et supposent nécessairement la connaissance des premiers principes, dans beaucoup de circonstances exceptionnelles qu'il est impossible de prévoir (1). Nous croyons avoir suffisamment prouvé que l'accent est le principe fondamental auquel doivent être subordonnées les règles de la psalmodie, et qu'il y absorbe celui de la quantité. Sur ce dernier point et sur le rôle de l'accent aux différentes époques de la langue latine, nous devons encore à nos lecteurs quelques explications qui seront l'objet du chapitre suivant.

(1) Non ergò debemus quasi cæci sine ductore procedere. (Guido, *Prolog. prosaïc.* cap. 3.) Is verò musicus est, qui, ratione perpensâ, canendi scientiam, non servitio operis, sed imperio speculationis assumit. (*Boetius*, lib. 1, cap. 34.)

CHAPITRE III.

ÉCLAIRCISSEMENTS HISTORIQUES SUR LE MÊME SUJET.

L'accent et la quantité aux différentes époques de la langue latine. — La fusion des deux éléments consommée au moyen-âge. — Elle assimile au chant de l'Eglise la langue latine, et devient, dans la psalmodie, un principe de rhythme.

Des notions établies dans le chapitre précédent, on a pu conclure déjà, que ces deux éléments, l'accent et la quantité, étaient bien distincts par leur destination et par leur nature, l'un nous marquant les différents degrés que la voix parcourt du grave à l'aigu, et l'autre, l'espace que chacun de ces mouvements occupe dans le temps. Certes, il ne faut qu'un peu de sens, pour concevoir qu'on peut très bien, en tirant d'un instrument le son le plus aigu, accélérer, précipiter le mouvement, et le ralentir et doubler la mesure, en lui faisant rendre le son le plus grave. Ainsi la voix, qui est le grand instrument de la musique et du langage, peut couler très légèrement, en élevant le ton sur une syllabe, et, en l'abaissant sur une autre, se soutenir, se déployer avec plus de lenteur. C'est là une vérité si palpable, qu'Erasme n'hésite pas de dire qu'il y aurait de la stupidité à confondre la qualité propre de l'accent tonique avec celle de l'accent métrique (1). Cepen-

(1) Nonne frequenter imam chordam pulsans longos producis sonos, et summam tangens brevibus insonas aut contrà? Vel ab asinis lice-

dant le premier seul détermine maintenant, dans la prose, la durée grammaticale des syllabes; cette règle est reçue, observée, non-seulement dans l'Eglise, mais dans toutes les Académies, mais chez toutes les nations de l'Europe, si ce n'est en France. « La teneur (l'accent), disait Juste Lipse, « est la mesure de la syllabe dans l'écriture ou dans le lan- « gage (1), » et déjà Martianus Capella, grammairien latin, enseignait la même doctrine vers la fin du cinquième siècle. Est-ce donc que des deux principes de la langue latine, l'un aurait fini par absorber l'autre? Est-ce que l'accent tonique aurait ajouté à son rôle naturel, une fonction, une attribution, qui primitivement ne lui était pas dévolue? Et quand se serait produit ce phénomène?

Cette question qui, au premier aspect, ne présente d'autre intérêt, que celui qu'y attache une vaine curiosité, prendra de toute autres proportions, aux yeux de qui voudra bien considérer qu'elle touche à la fois au fondement du système grammatical des anciens, et aux premiers principes du chant ecclésiastique. Pour y répondre avec précision, pour nous former une juste idée du rôle de l'accent dans la prononciation classique (car on ne peut guère douter que dans la prononciation vulgaire (2), il n'ait toujours altéré

bat hoc discrimen discere, qui rudentes corripiunt acutam vocem, imam producunt. (Erasm. *De pronunciat. ling. latin.* pag. 117.)

(1) Tenorem esse mensuram aio syllabæ in scriptu aut effatu, ex lege sive ex more; ad quantitatem enim tenor pertinet. (*De rectâ pronuntiat.* etc., t. 1, pag. 467.)

(2) C'est ce que nous laissent entendre assez clairement les grammairiens, lorsqu'ils nous disent que la prononciation ou l'accentuation vulgaire a influé sur la mesure d'un grand nombre de syllabes, et a fini par en modifier la quantité. (Voyez Prompsaut, *Traité des lettres,* etc., pag. 939.) Les Romains, en effet, élevaient

plus ou moins la quantité), nous devons distinguer dans la littérature latine plusieurs époques, et signaler, à chacune de ces époques, le développement progressif de ces deux éléments, et l'action relative de l'un sur l'autre.

L'histoire des lettres distingue, à cet égard, quatre âges ou époques caractéristiques : 1° depuis la fondation de Rome jusque vers les derniers temps de la République; c'est l'âge de la haute latinité, dont les formes indécises représentent le langage des vieux habitants du Latium à l'état d'enfance; 2° depuis les dernières années de la République jusqu'à la fin du règne d'Auguste; alors la langue romaine ayant des principes fixes, un caractère déterminé, est plus propre à développer les talents; elle a ses grands orateurs et ses poètes illustres, qui se passionnent pour les arts grecs, dont ils s'efforcent de saisir et de transporter chez eux toutes les

dans le discours la pénultième ou l'antépénultième syllabe du mot, puis ils abaissaient les suivantes, et ces inflexions, le peuple ne pouvait guère les pratiquer, sans allonger la syllabe élevée, et sans courir ensuite légèrement sur les autres; car ce mouvement plus lent ou plus rapide, suit assez naturellement, dans le langage ordinaire, l'élévation ou l'abaissement de la voix. La difficulté qu'éprouvaient les Romains à observer ensemble les deux principes, comme le faisaient plus habilement les Grecs, résulte clairement de ce passage de Quintilien : « Adhùc difficilior (quàm syllabarum quan-« titas) observatio est per tenores. » (*Institut.* I, c. V; Benloew, pag. 175.) Telle était donc la prononciation du peuple; elle ressemblait à celle des Italiens modernes, qui prolongent et renforcent une syllabe privilégiée dans chaque mot (*produzione, rinforzo*)..... « Accentus apud veteres plurimùm valebat et ad producendas syllabas « in quibus positus esset, et ad corripiendas quas vel sequeretur vel « præcederet Similia multa habuit familiaris sermo latinorum, quæ « usu cognoscenda, duce maximè Bentleio in schediasmate de metris « Terentianis. » (*Godofredi Hermanni Epitome doctrinæ metricæ*, pag. 52 et 53.)

formes; c'est l'âge de la belle latinité; 3° depuis les premiers successeurs d'Auguste, jusqu'à la chute de l'empire; alors la décadence est sensible et rapide, la déclamation et les procédés des rhéteurs se substituent à la véritable éloquence; c'est l'âge de la moyenne latinité; 4° enfin depuis la chute de l'empire jusqu'au quinzième siècle; c'est le dernier âge de la langue latine, celui de sa décrépitude ou de la basse latinité (1), mais qui voit encore briller, dans l'Eglise, des génies capables de soutenir la comparaison avec les plus beaux modèles de l'antiquité.

Or, à la première époque, la poésie même, du moins à son début, ne paraît avoir été qu'un mélange confus de rhythmes, que la quantité et l'accent dominaient tour à tour, sans règles fixes; et cette confusion, sans doute, se reproduisait quelque peu dans la prose, où cependant l'accent faisait sentir plus fortement son influence (2). Mais dans la période

(1) Ce terme, que l'usage a consacré, *infima latinitas*, ne nous présente d'autre sens que celui d'un latin dépravé, corrompu. Mais ne serait-il pas plus juste de dire, que le latin de la Bible et des livres ecclésiastiques, est une langue à part, qui a sa syntaxe, sa prosodie, son génie propre, formé du génie hébraïque et du génie chrétien? Il en est des langues comme des sociétés; tout finit par y subir l'influence des idées principales qui les dominent. Les mots les plus importants, ayant reçu une signification nouvelle, il en résulte naturellement quelque modification dans la forme et la contexture des phrases, comme dans tout l'ensemble du langage. Mais en quoi ces modifications, quand on y respecte les règles grammaticales, seraient-elles l'œuvre d'un goût dépravé? (*Lettre de Mgr. de Langres, sur la réforme des études classiques.*)

(2) Benloew, pag. 181, *Sur le Versus saturnius ou les vers saliens*... M. Hermann s'exprime, sur ce point, d'une manière plus absolue. Selon lui, le *Versus saturnius*, le plus ancien monument connu de la poésie latine, ne se distinguait d'abord de la prose, que par le nombre des syllabes; la durée de celles-ci y était déterm-

du second âge, et pendant la plus grande partie du troisième, on est forcé de reconnaître dans la poésie une distinction bien marquée, entre les deux principes, et cette distinction se maintient encore jusqu'à un certain point, dans la déclamation oratoire, bien que l'action de l'accent y soit plus puissante et plus sensible (1). Un critique allemand a blâmé avec

née, non par la quantité prosodique, mais par l'accent, et l'accent y était ainsi tout à la fois signe d'élévation et d'allongement. Plus tard, l'accent, toujours maître de la prose, fut balancé, dans les additions faites au *Versus saturnius*, par le principe de la quantité, qui se développa sous l'influence grecque, et grandit de telle sorte, qu'elle finit par envahir tous les genres de poésie, au siècle d'Auguste. « Apud omnes gentes initia poesis talia fuerunt, qualia ubique etiamnum ab hominibus rudibus atque incultis componi « videmus. Pronuntiant illi verba sic, ut in quotidiano sermone « consueverunt, includuntque numero eo, qui illius sermonis prius est, hoc est trochaico vel iambico, idque sic, ut ferè numerent magis syllabas quàm ponderent.... sic igitur composita « fuerunt etiam latinarum antiquissima carmina. » (*Epitome doctrinæ metric.* pag. 220-224.) « Apud Latinos igitur duplex recitatio « in usu fuit, una accentum maximè vocabulorum et vulgarem pronuntiationem sequens, quâ scenici veteres usi sunt; altera ad « Græcorum exemplum conformata, quæ ab Ennio primùm in epicam poesin, Augusti ævo in omnia ferè genera poeseos introducta est. » (*Ibid.* p. 25.) Au nom de M. Hermann, nous joindrons ceux de Muratori et du savant cardinal Maffei, cités par le R. P. D. Pitra, à l'appui du même sentiment : « Hâc de re plura « nonnullius momenti asseruit (Maffeius) hùc referenda : Versus videlicet rythmicos apud Latinos fuisse antiquiores, frequentiores et « plebeianis auribus acceptiores; eo siquidem carmine sub rege Numâ « usi sunt saliares, etc. » (*Spicilegium solesmense*, t. 1, p. XXIV. *Prolegomen.*)

(1) Néanmoins on retrouve encore, dans la première partie du troisième siècle, des poésies populaires, dont tout le rhythme se rapporte au principe de l'accent : tel le poème apologétique de Commodius, publié dans le premier volume du *Spécilège* de D. Pitra. Cet écrit n'est pas de la prose; car il y a un rhythme bien

raison Denys d'Halicarnasse de n'avoir vu, dans les périodes des anciens, que des valeurs prosodiques, *nullâ accentûs ratione habitâ* (1); mais il n'en est pas moins vrai que l'accent n'annulait pas la valeur temporaire, attribuée aux syllabes par la prosodie ou par l'usage; on peut dire même que, loin de déterminer un allongement, il avait quelque chose de très rapide, de pénétrant, d'incisif, qui devait faire paraître plus brève la syllabe qu'il frappait. On peut, du reste, s'en rapporter ici au témoignage de Cicéron, de Priscien, de Servius, qui nous apprennent que, dans la prose, on prononçait bref l'*i* d'*inclitus*, et qu'on l'élevait en même temps; bref l'*o* de *simois* dans les vers de Virgile, et qu'on plaçait néanmoins l'accent sur la pénultième syllabe (*sĭmóis*), qu'on distingue sur chaque syllabe la teneur ou l'accent, le temps ou la quantité, etc (2). Ce contraste d'élévations et de chutes, de lenteur et de vîtesse, on n'en saurait douter, les anciens l'aimaient, ils le recherchaient, comme un moyen de varier continuellement et de rendre en quelque sorte palpable, matérielle, la forme d'une pensée. C'est que la forme était pour eux le principal, et la pensée l'accessoire (3). Il fallait bien en effet que

marqué, qu'il est impossible d'y méconnaître; ce ne sont pas non plus des vers proprement dits, car toutes les règles de la prosodie latine y sont violées Qu'est-ce donc que ce langage? Quintilien nous l'apprend (*Institut.* IX, 4) lorsqu'il nous parle de deux manières d'arranger et d'accoupler les mots, dont l'une n'emploie que le système et la cadence, l'autre y joint la mesure et la quantité. (E. de Cazalès.)

(1) Benloew, p. 143 et 162; Hermann, *De differentiâ prosæ et poet. orat.* 1, p. 122-124.

(2) Accidit unicuique syllabæ tenor, spiritus, tempus, numerus litterarum. (*Priscian.* lib. II, p. 18.)

(3) Cette assertion n'est pas exagérée; nous l'empruntons aux plus célèbres écrivains de l'antiquité : « Quæ scribuntur orationes, plus

l'esprit païen, tout rempli qu'il était de fictions, suppléât au défaut du fonds, par les agréments, par l'éclat de la forme.

Mais au quatrième âge, quand le vieux monde s'affaisse et croûle de toutes parts, alors le culte de la forme disparaît. La langue, moins préoccupée du soin de flatter les sens, que d'éclairer l'esprit, cherche surtout à faire ressortir l'idée principale et dominante du mot. Aussi l'accent, qui est le signe, le représentant naturel de l'idée, l'accent grandit malgré les protestations des grammairiens et des lettrés, il finit par se produire dans les écoles, tel qu'il était dans la prononciation vulgaire; il finit par effacer la quantité, en appelant la voix avec énergie, avec le temps fort, sur la syllabe qu'il affecte, et en la faisant glisser légèrement sur toutes les autres. Il prépare ainsi la voie aux langues modernes, en resserrant, en groupant autour de lui, les différentes parties des mots, pour les fondre dans une unité plus intime (1).

« valent propter dictionem, quàm propter sententiam. » (Aristot. *Rhetoric.* lib. III, c. 1; Dyonis. Halic. *De composit. verb.* t. V, c. 20, p. 139.)

M. Benloew exprime la même pensée, lorsqu'il dit : « Ce qui charmait surtout les Grecs, c'était une pensée rendue par une belle forme, « et ce n'est pas certes faire injure à leur génie, que de dire que la « beauté de la forme les préoccupait plus que le fonds. » (*De l'accentuation*, etc., p. 224.)

(1) Dans les langues modernes, c'est la valeur de l'idée qui détermine l'accent, et la syllabe accentuée reste seule strictement, proprement longue. Ainsi le grec moderne ne reconnaît plus de différence entre ο et ω, ε et αί, ί, η et εί, etc. L'ω dans ἄνθρωπος se prononce bref, comme le premier ο dans ἐμπορος.

Le français, dont l'accentuation syllabique est si faible, doit cependant sa forme actuelle à l'empire exclusif de l'accent latin, à une époque où les influences germaniques, dans le langage gaulois, étaient très puissantes. Le mot, pour atteindre l'unité la plus absolue, se

Le latin en était donc à cette époque de transition, ou plutôt, il s'était déjà manifestement transformé, par la fusion de la quantité et de l'accent, quand parut S. Grégoire. Ce grand maître adopta, et il devait nécessairement adopter une théorie qui répondait à un ordre nouveau de conception et de sentiment, une théorie beaucoup plus simple, plus populaire, que celle des temps prosodiques, et surtout plus conforme à la tonalité du chant religieux; c'est un point sur lequel nous croyons ne pouvoir trop insister. La prosodie déterminait, dans le langage, une variation perpétuelle de mouvements, en le soumettant à mille combinaisons de longues et de brèves, qui se suivaient, se croisaient, s'entremêlaient en tout sens. Elle servait admirablement, comme nous l'avons remarqué, à exprimer, sous une forme sensible, toutes les impressions, toutes les émotions corrélatives à chaque ordre d'idées ou d'objets, dont l'esprit peut être frappé (1); mais elle ne pouvait s'adapter

réduit souvent à une syllabe, à celle qui avait toujours eu l'accent. Ainsi : *rond* vient de *rotúndus*, *sûr* de *secúrus*, *coin* de *cúneus*, *veau*, *vêel* (vieux français) de *vitéllus*, *carême* de *quadragésima*, etc. Pour arriver à cette syllabe accentuée, il n'est pas d'effort que la voix n'ait tenté; ni l'énergie des consonnes, ni le nombre des syllabes ne purent l'arrêter. Mais ce mouvement une fois accompli, cessa l'action de l'accent sur la forme, la langue s'immobilisa, et on en est venu aujourd'hui à douter de l'existence même de l'accent syllabique dans la langue française. La force et la faiblesse des syllabes y résidant dans la force ou la faiblesse des idées, le même mot peut subir dans son accentuation des modifications importantes, suivant que la pensée appuie d'avantage sur tel ou tel de ses éléments. (Extrait des différents passages de M. Benloew, pag. 205, 209, 248, 268.)

(1) Les langues anciennes représentaient moins l'ordre des idées et de l'intelligence, que l'ordre des mouvements du cœur ou l'ordre des impressions diverses, causées par chaque objet, sur l'imagination des hommes. Pour exprimer ces impressions, pour les rendre pal-

au chant de la prose, sans lui imprimer fatalement une marche brusque, rompue, saccadée, peu digne de la majesté du culte divin. Au contraire, l'accentuation laisse à la voix son libre essor, une allure égale, douce, uniforme, sur toutes les syllabes; elle prescrit seulement sur la syllabe qu'elle atteint, un petit prolongement, un peu plus d'insistance, *le temps fort*, qui rompt la monotonie d'une prononciation toujours égale, sans entraîner toutes ces complications, toutes ces modifications de mouvement, inséparables de la quantité prosodique.

On craindra, peut-être, qu'en donnant à la psalmodie un caractère plus vif, plus énergique, l'accentuation ne la rende sautillante par l'inégalité des syllabes, et par conséquent peu grave, peu digne du culte divin. A cette objection nous répondrons qu'il y a un juste milieu entre les extrêmes, auxquels aboutit ordinairement la routine ou le mauvais goût; c'est cette prononciation, qui appuie, sans affectation, sur la syllabe accentuée, et donne à toutes les autres un peu plus de légèreté, mais en leur conservant toutefois un temps relatif plus ou moins long, selon que la position syllabique ou la

pables, elles employaient des moyens matériels, des formes frappantes, des mouvements habilement combinés. En un mot elles retraçaient, d'une manière sensible, la marche de nos sensations. De là ces recommandations si fréquentes des grammairiens, de varier la phrase par des mots d'une quantité ou d'un accent différents; la concordance de l'un et de l'autre eut fatigué à la longue, comme dans ce vers d'Ovide :

Orba paréntе suo quicúmque volúmina tángis.

De là, chez les orateurs, cette excessive délicatesse dans le choix des mots, des syllabes, dans la disposition des valeurs prosodiques, et chez leurs critiques, des réflexions dont souvent la portée nous échappe. (Benloew, 155, 224, 236.)

nécessité de la voix l'exige (1). Ce temps relatif ne peut se mesurer rigoureusement dans la prose; c'est l'usage seul et surtout le sentiment qui en déterminent les modifications. Ce sont des différences très légères, qu'une oreille délicate saisit immédiatement, mais qu'il est difficile, pour ne pas dire impossible, de peindre aux yeux par la notation; car toutes les notes, tous les signes du monde ne suppléeront jamais qu'imparfaitement au défaut d'un sens appelé si justement par les anciens, le sens éruditif (2).

Résumons en peu de mots les notions développées dans ce chapitre, ou plutôt les conséquences qui en découlent :

1° Puisque la quantité se confond dans la prononciation liturgique avec l'accent, et que l'accent, comme nous le montrerons incessamment, se place sur la pénultième ou l'antépénultième syllabe de chaque mot, il s'ensuit qu'on dénature la psalmodie, non-seulement en déterminant la durée des syllabes dans ce genre de récitatif, d'après les règles de la quantité prosodique, mais encore, mais surtout, en prolongeant, comme on le fait généralement, les syllabes finales, et en transférant sur elles par là-même l'accent tonique. On sait combien est commune cette détestable habitude. Dans la plupart des églises on prononce, par exemple : *Vĕrĭtās, sŭscĭtāns,* en coulant légèrement sur les deux premières syllabes, et en appuyant sur *tās, tāns,* comme nous appuyons en français sur les finales de

(1) *Revue de la musique religieuse,* t. 3, pag. 215.

(2) Quod qui non sentiunt, quas aures habeant aut quid in his hominis simile sit, nescio. (Cic. *Orat.* ch. 50, pag. 715.) Aurium est admirabile quoddam artificiosumque judicium, quo judicatur et in vocis et in tibiarum nervorumque cantibus, varietas sonorum, intervalla, distinctio, et vocis genera permulta. (Id. *De naturâ deorum*, lib. II, 146.)

vérité, suscitant, tandis qu'il faudrait dire : *Vĕrĭtās, sŭscĭtăns*, sans considérer la nature des syllabes ou n'y faisant attention que pour bien déterminer la place de l'accent.

2° C'est encore dénaturer la psalmodie, que de vouloir lui donner une mesure exacte, uniforme, supposant des temps égaux entre lesquels on répartit la valeur des différentes syllabes (1). On prétend donner ainsi plus d'ensemble à son exécution, mais on sacrifie à ce but le caractère spécial et l'esprit de la psalmodie ; car elle n'est ni un chant métrique ni un chant plane dans la rigueur du terme (2), mais un chant rhythmique irrégulier ; c'est là, comme nous le montrerons plus tard, son caractère principal, dont le déve-

(1) *Revue*, t. I, pag. 535. C'est ainsi, par exemple, que l'on chante à notes égales et martelées ces paroles : *Dōnēc pōnăm ĭnĭmīcōs tūōs.... Tēcŭm prĭncīpĭŭm ĭn dīē vĭrtūtĭs tūæ*, etc., lorsqu'on devrait les scander de cette manière : *Dōnĕc pōnăm ĭnĭmīcŏs tūŏs.... Tēcŭm prĭncīpĭŭm ĭn dīĕ vĭrtūtĭs tūæ*, etc.

(2) Dans le plain-chant proprement dit, on est obligé, à cause de la multiplicité des notes sur une même syllabe, d'observer une égalité de prononciation beaucoup plus stricte que dans la psalmodie. Cependant cette égalité même, cette forme plane, n'excluait pas autrefois la variété, comme le dit formellement Guy d'Arezzo : « Quomodo « autem liquescant voces..., quæve sint morosæ vel tremulæ vel su- « bitaneæ vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur, facili « colloquio in istâ neumarum figurâ monstratur, si sicut debent ex « industriâ componantur. » (*In prolog. antiphon.* c. 2.) Le plain-chant est donc ainsi appelé, non parce qu'il exclut absolument toute différence dans la durée de ses notes, mais parce que, comparé au chant figuré (*musica figurata*), à la musique, toute bigarrée de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles-croches, etc., il est beaucoup plus simple, plus modeste, et comme marchant avec gravité sur un plan uni. Ceci soit dit sur le plain-chant considéré en lui-même; car de savoir s'il convient maintenant de reproduire dans les livres de chant, différents signes de durée, c'est une toute autre question, qui doit être examinée à part.

loppement contribue puissamment à l'animer (1). Donc l'assimiler au plain-chant, en le battant à notes égales, c'est le défigurer, c'est lui enlever sa force rhythmique, et par conséquent, tout ce qu'il a d'expression et de vie. Pour donner de l'ensemble à son exécution, il faut le chercher, cet ensemble, dans l'emploi des moyens qui sont inhérents à la nature même de ce chant, dans l'exacte prononciation du latin selon les règles de l'accent. Il nous reste maintenant à les exposer, ces règles si importantes et si généralement négligées.

(1) On a beaucoup trop restreint, dans ces derniers temps, la notion du rhythme, en le confondant avec la mesure des temps soit prosodiques, soit musicaux. Certes il y a rhythme partout où il y a succession périodique et proportion de mouvements, mesurés ou non mesurés. Il y a rhythme, nombre, harmonie, dans le discours oratoire, quand les divers membres dont se composent les périodes, et leurs cadences tantôt graves et lentes, tantôt précipitées et rapides, se répondent par les rapports frappants que présentent leurs formes caractéristiques... « Rhythmus, prout tempus et motum spectat, « tàm oratoribus quàm musicis communis est, cùm tam hi quàm illi « voces vocumque periodos certis temporibus distinguant, adeò ut « omnes motus ordinati et certâ lege adstricti rhythmi dici possint. » (Kircher, *Musurg. univ.* t. 2, p. 30.) Voilà le rhythme dans le langage, en dehors des règles et de l'organisation mécanique de la poésie et de la musique. Il se reproduit avec les mêmes formes essentielles, dans certains chants, comme nous le verrons, bien qu'il n'y soit pas assujetti aux lois inflexibles de la mesure.

CHAPITRE IV.

RÈGLES DE L'ACCENTUATION LATINE.

Si la plupart des ouvrages composés dans ces derniers temps sur le chant ecclésiastique, sont d'accord avec les anciennes méthodes, pour établir la nécessité de ramener la psalmodie aux règles de l'accentuation, ils sont loin d'offrir l'uniformité désirable lorsqu'il s'agit de déterminer ces régles et les exceptions qu'elles subissent. C'est alors que les contradictions les plus étranges font de l'enseignement cantoral un véritable chaos, et que les difficultés semblent se multiplier avec les traités qui étaient faits pour les résoudre. De plus, dans chaque diocèse, on prétend s'appuyer sur des coutumes qui sont souvent en opposition avec les principes, sur des traditions différentes et très suspectes dans leur origine (1). Le remède à opposer à un pareil désordre, l'indispensable moyen d'arriver à l'unité dans cette confusion, c'est, nous le croyons, de rechercher les règles de l'accentuation dans leur source, dans les traditions de la belle latinité; d'examiner ensuite les altérations les plus

(1) Illud quis non defleat, quòd tam gravis est in sanctâ Ecclesiâ error tamque periculosa discordia, ut quandò divinum celebramus officium, sæpè non Deum laudare, sed inter nos certare videamur? Vix denique unus concordat alteri, non magistro discipulus nec discipuli cum discipulis. (Guido Aret. *In prolog. prosaic. antiphonarii.*)

notables qu'elles auraient subies, soit au moyen-âge, soit dans les temps modernes ou depuis l'époque de la renaissance, et de voir si ces altérations sont des abus ou une transformation définitive, vraiment consacrée soit par l'usage des érudits, soit par la pratique de l'Eglise. Enfin, ces différents points une fois discutés, éclaircis, il faut fixer les règles simples et peu nombreuses qui peuvent et doivent suffire au chant de l'Eglise, surtout à la psalmodie. Voilà l'ordre et l'objet de ce chapitre, qui n'est pas, comme on le voit, la partie la moins importante ni la moins ardue de notre travail. Nous le terminerons par un article supplémentaire sur la mesure ou la durée des syllabes, d'après les règles de l'accentuation.

ARTICLE Ier.

THÉORIE DE L'ACCENTUATION, SELON LES TRADITIONS DE LA BELLE LATINITÉ.

Cette théorie, nous l'exposerons telle que nous l'a transmise Quintilien, dont le témoignage est irrécusable, lorsqu'il nous rappelle, comme grammairien, les traditions du siècle d'Auguste. Aux règles très courtes qu'il nous a laissées, nous ajouterons quelques développements tirés de Cicéron et de Priscien. Ce dernier, quoique venu dans un âge de complète décadence (sixième siècle), est un maître habile et un garant sûr, non-seulement parce qu'Appolonius, dont il s'est fait l'abréviateur, était un homme fort érudit, mais aussi parce qu'il a eu soin de nous faire connaître la doctrine des anciens, lorsqu'elle ne s'accordait pas avec la sienne.

Règles générales de l'accentuation.

1° Tout mot latin, qui n'est pas subordonné à un autre, comme enclitique ou comme proclitique, reçoit l'accent aigu ou circonflexe (1).

L'accent, par sa nature, est destiné, non-seulement à répandre plus de grâce dans le discours, mais aussi, mais principalement, à distinguer les différents mots dont se composent les phrases, et à bien déterminer le sens qu'ils renferment. Il s'attache donc invariablement à ceux qui, dans la position que leur assigne la syntaxe, représentent par eux-mêmes, indépendamment de tout antécédent, de tout conséquent, une idée forte, une idée précise, n'importe sous quelle forme. *Omnis vox, etiam monosyllabis, aliquid significans, aut acuetur aut flectetur* (Diomède). Il resserre, il groupe autour de lui les divers éléments des polysyllabes, pour les séparer des autres et leur donner ainsi le caractère de l'unité. Il s'éloigne des mots qui, en qualité d'enclitiques ou de proclitiques, n'expriment que

(1) *Est in omni voce acuta,* dit Quintilien, sans restriction. On peut dire en effet, absolument, que tout mot latin a un accent, parce que celui-là même qui en est privé, à l'état de proclitique, le reprend, s'il sort de cette position subordonnée, en changeant de place. Il n'y a pas jusqu'aux particules *a, ab,* toujours réduites à la condition d'ατονα devant leur régime, *ab eo, ab ipso,* qui ne dussent être accentuées dans une phrase qui commencerait ainsi : *præpositio á, præpositio áb*, etc. Mais, comme le remarquent les grammairiens, la condition ordinaire des prépositions dans le discours, c'est précisément d'être dans cet état de subordination qui est propre aux enclitiques et aux proclitiques, et par conséquent, c'est aussi d'être habituellement privées de l'accent. Il convenait de laisser entrevoir, dès le début, cette importante exception, qui d'ailleurs est admise par Quintilien; et c'est ce que les grammairiens ont eu soin de faire généralement.

des idées faibles, confuses, subordonnées. *Quæ nihil per se sine aliis significare possunt* (Prisc.), et il les laisse se fondre dans la prononciation avec ceux auxquels ils se rapportent, comme la partie se fond, s'efface, dans le tout, et l'accessoire en présence du principal. Nous reviendrons sur cette importante exception, pour en déterminer les limites (1).

2° Il n'y a, dans chaque mot latin, qu'une seule syllabe qui reçoive l'accent aigu ou circonflexe, et par conséquent toutes les autres sont graves.

Deux élévations sur le même mot, n'étaient pas utiles à la fin pour laquelle l'accent a été institué; elles auraient eu même un résultat tout opposé. Il suit de là, que le nombre des syllabes graves qui précèdent l'accent, n'est pas déterminé, ce nombre pouvant varier, comme l'étendue ou la composition du mot, par exemple : *misericórdia, elóquium, tetígero.*

Mais sur quelle syllabe doit se porter l'accent, soit dans les disyllabes, soit dans les mots de trois syllabes et au-delà? — Je réponds :

3° Dans les disyllabes, l'accent se place toujours sur la première syllabe ou sur la pénultième, quelle qu'en soit la quantité.

4° Dans les mots qui ont plus de deux syllabes, c'est toujours la quantité de la pénultième qui détermine la place de l'accent; longue, elle le retient invariablement; brève, elle le fait reculer sur l'antépénultième et pas au-delà : *Románus, principium, dómino,* et cette règle subsiste, quelle que soit la valeur prosodique de la dernière syllabe.

(1) Benloew, passim.

Ainsi on voit que l'accent, pour marquer la hiérarchie des idées dans les mots polysyllabiques, se retire de la terminaison, qui n'exprime qu'une idée accessoire, et qu'il se porte de préférence sur le radical, qui exprime l'idée principale. Il s'y fixe invariablement dans les disyllabes, et s'il n'atteint pas toujours la racine dans les composés plus longs, il tend du moins à s'en rapprocher, de telle sorte cependant qu'il ne laisse après lui que deux syllabes graves, et que celles-ci ne peuvent avoir que deux ou trois temps au plus; car « telle « est la nature de l'oreille, dit Cicéron, qu'elle ne juge guère « de l'accent des mots, que par les trois dernières syllabes, « comme elle ne juge de la cadence finale des périodes, que « par les trois derniers mots (1). » Voilà pourquoi l'accent peut bien laisser après lui deux syllabes brèves ou même une brève et une longue : *dómĭnō* (2), mais jamais deux longues de nature, puisque chacune de celles-ci ayant le temps double (*Románō* = *Romaanoo*), laisser deux longues de nature après l'accent, ce serait en réalité laisser quatre temps syllabiques dans l'abaissement, ce qui formerait une cadence très peu

(1) Ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec unà plus nec a postremà syllabà citra tertiam, quò magis naturam ducem ad aurium voluptatem sequatur industria.... In oratione prima pauci cernunt, postrema plerique.... Sed hos quum in clausulis pedes nomino, non loquor de uno extremo pede, adjungo (quod minimum sit) proximè superiorem, sæpè etiam tertium. (Cic. *Orator*, c. 18 et 64; *De Oratore*, lib. 3, c. 50.) D'ailleurs la voix, après avoir atteint le point culminant de son élévation, descend si rapidement qu'elle aurait peine à soutenir, dans sa chute, le poids de trois syllabes consécutives.

(2) Cette singularité n'étonnera pas, si l'on considère que, dans les mots qui avaient l'accent sur l'antépénultième, la pénultième brève était écrasée chez les Latins, et que la dernière syllabe souffrait aussi quelque dépression dans le langage ordinaire.

harmonieuse. De là encore la règle suivante, qui indique lequel de ces deux accents, de l'aigu ou du circonflexe, on doit donner à la syllabe privilégiée, savoir :

5° Les polysyllabes, quels qu'ils soient, doivent toujours avoir l'accent circonflexe sur leur pénultième naturellement longue, suivie d'une brève : *Rôoma*, et l'accent aigu, dans tout autre cas : *dóminus, Romaánoo.*

On voit que dans ce dernier exemple, l'accent se place sur la seconde brève renfermée dans la pénultième. Les monosyllabes suivaient la même règle, c'est-à-dire qu'ils prenaient l'accent circonflexe, s'ils étaient naturellement longs : *sôl* ou *sool*, et l'aigu, dans tout autre cas. Ces règles étaient autrefois d'une application très facile à qui connaissait les règles de la quantité, et surtout à ceux qui les apprenaient par l'usage. Aussi Quintilien n'hésite pas de dire : *Difficilior apud Græcos observatio est* (*accentûs*), *apud nos verò brevissima ratio* (1). Aujourd'hui, des livres bien accentués, seraient

(1) 1° *In omni voce, acuta intrà numerum trium syllabarum continetur, sive eæ sint in verbo solæ sive ultimæ,* id est, *dit Juste Lipse*, in omni voce accentus primarius, scilicet acutus vel flexus (hunc enim Fabius comprehendit sub acuto, quia flexus ex acuto) est intrà tres syllabas, idque verum est, sive sint tantùm tres syllabæ, sive plures, et sic tres ultimas aliæ præcedant ;

2° *Et in his aut proxima extremæ aut ab eâ tertia*, id est, acutus accentus observatur aut in penultimâ, aut in syllabâ quæ antè eam est immediatè.

3° *Trium porrò de quibus loquor, media longa aut acuta aut flexa erit,* id est, in trisyllabis aut in plurisyllabis media vel penultima, quandò longa est, acui debet vel inflecti ;

4° *Eodem loco brevis utique gravem habebit sonum, ideóque positam antè se, id est, ab ultimâ tertiam acuet.* Sensus est, quòd in polysyllabis media aut penultima, si brevis sit, gravetur, et tunc quæ antè eam est vel antepenultima acuitur.

encore un moyen aussi sûr que facile pour les mettre à la portée de tous, même des chantres qui ne connaissent pas le latin.

Règles particulières.

Les détails dans lesquels nous allons entrer, sont un peu secs et rebutants; mais ils nous paraissent indispensables, pour faire ressortir les rapports de la théorie que nous exposerons, avec celle des anciens; car tout rapport suppose nécessairement deux termes de comparaison déjà connus. D'ailleurs, à ceux qui dédaigneraient ces détails, comme trop minutieux, nous dirons avec Cicéron : « On admire peu les « racines des arbres, parce qu'elles n'ont rien d'imposant ni « d'agréable; mais c'est de là que viennent ces hautes bran- « ches et ce feuillage, qui font l'ornement de nos campagnes; « et pourquoi mépriser les racines, puisque sans le suc qu'elles « préparent et qu'elles distribuent, on ne saurait avoir ni le « feuillage ni les branches? Ainsi tous les arts ont leurs no- « tions premières, qui leur servent de fondement, et dont « l'utilité ne ressort jamais si bien dans une étude sèche et « aride, que dans la pratique et la parfaite application qu'on « en fait (1). »

5° *Est autem in omni voce acuta, sed nunquam plus unâ (flexum autem sub acuto comprehendit);*

6° *Nec ultima unquam ;*

7° *Ideóque in disyllabis prior ;*

8° *Nunquam in eâdem flexa et acuta, quia flexa ex acutâ oritur.*

9° *Itaque neutra claudet vocem latinam*, scilicet neque acuta neque flexa.

10° *Monosyllabæ erunt acutæ vel flexæ, ne sit aliqua vox sine acutâ.* (Quintiliani, *Institut. orator.* lib. I, c. 5.)

(1) De syllabis propemodùm denumerandis et dimetiendis loquemur : quæ, etiamsi sunt, sicut mihi videntur, necessaria, tamen fiunt magni-

Iº Inclinaison de l'accent.

En latin, comme dans presque toutes les langues, il y a des mots qui expriment des idées relativement moins importantes, et qui, pour ce motif, paraissent se fondre, dans la prononciation, avec d'autres mots auxquels ils se rattachent, comme l'accessoire au principal. Ces mots sont de deux sortes; les uns s'appuyent et reportent leur accent sur celui qui les précède : on les nomme enclitiques, de ἐγκλίνω; les autres, sur celui qui les suit : on leur a donné, dans ces derniers temps, le nom de proclitiques, de προκλίνω; les anciens les appelaient ατονα. Ils sont presque tous, comme on le verra, du nombre des indéclinables.

1º Enclitiques. — Les particules inséparables qui, comme enclitiques, perdent leur accent et le reportent sur la dernière syllabe du mot précédent, sont : *que*, copulatif, *ve*, disjonctif, *ne*, dubitatif. Ainsi on doit accentuer : *armáque, crimináve, hominésne, feréne*. Mais il faut bien remarquer, 1º que la particule enclitique, bien qu'elle se prononce comme si elle ne formait qu'un seul mot avec le précédent, n'est pas avec lui un seul mot, et c'est parce que cette unité n'existe pas, qu'elle déplace l'accent qui précède, pour l'attirer sur la syllabe qui l'avoisine, et pour avertir ainsi de sa présence. Cela est tellement constant que, chez les Grecs, une certaine nuance de prononciation distinguait encore le ton de la syllabe enclitique, du ton grave des autres syllabes. De là il suit que, si la particule devient partie intégrante du mot précédent,

ficentiùs quàm docentur. Est enim hoc omninò verum, sed propriè in hoc dicitur. Nam omnium magnarum artium, sicut arborum, latitudo nos delectat; radices stirpesque non item; sed esse illa sine his, non potest. (Cicer. *Orator*, nº 147.)

pour ne former avec lui qu'un tout, un seul mot composé, alors l'accent suit la règle générale, *útique, dénique, úndique, ítaque,* quoi qu'on dise par exception : *ubíque, pleráque, utráque.* Remarquons 2° que *ne* n'est pas enclitique, s'il n'exprime aucun doute et s'il sert uniquement à interroger; alors il laisse l'accent qui précède, à sa place naturelle : *tibine? háccine? siccine?* (1).

Les grammairiens assimilent aux trois enclitiques dont nous avons parlé, les adjections monosyllabiques suivantes, qui ne peuvent se trouver qu'à la fin de certains mots dont elles sont l'accompagnement : *ce, pse, pte, te, met, dem, nam.* Ainsi *hujúsce, reâpse, tuôpte, túte, vobísmet, ibídem, ubínam.* Ils traitent de même *cum,* uni aux pronoms personnels, *mécum, técum, sécum, vobíscum,* soit que la préposition *cum* ait alors en effet la vertu d'une enclitique, soit qu'elle forme avec le pronom un mot composé (2). Mais si cette préposition s'unit au pronom relatif, l'accent se place sur la finale : *quócum, quibúscum,* et cela en vertu d'une règle que nous exposerons incessamment en parlant des prépositions.

Les anciens considéraient-ils comme enclitiques, les monosyllabes déclinables qui suivent, savoir : *me, te, se, nos, vos, sum, es, est, sunt?*

Réponse : Des trente-deux vieux grammairiens recueillis par

(1) Copulativa *que,* disjunctiva *ve* et dubitativa *ne* (et non la particule *ne*, quand elle est simplement interrogative, comme le dit M. Quicherat) adjunctæ verbis amittunt fastigium et verbi antecedentis acumen juxtà se collocant. (*Diomède,* pag. 428.) Remarquons que *ne* exprime quelquefois le doute sous la forme d'une interrogation, et alors elle reste enclitique : *venerúntne viri?* (*Priscian.* p. 1288.) Mais souvent elle est interrogative, sans exprimer aucun doute : *hæccine reddis domino?* et alors elle ne change pas l'accent qui précède. (Prompsaut, pag. 981.)

(2) *Priscian.* pag. 988 et 998.

Putsche, aucun n'offre un seul passage relatif soit aux pronoms personnels, soit aux verbes ou à tout autre monosyllabe déclinable, qui tende à les assimiler aux enclitiques. Loin de là, Priscien dit formellement, en parlant des pronoms personnels, que chez les Latins, ils ont tous l'accent droit, c'est-à-dire, l'aigu, au lieu que chez les Grecs, quelques-uns étaient enclitiques (1). Le même auteur et Diomède enseignent encore avec Quintilien, que toute diction, toute expression monosyllabique, ayant un sens déterminé, prend l'accent aigu ou circonflexe (*omnis vox monosyllabis aliquid significans*), et par là ils veulent exclure des règles ordinaires de l'accentuation, les prépositions et les conjonctions, dans les limites que nous enseignerons bientôt (2), mais non les pronoms ni les verbes monosyllabiques, puisqu'ils sont tous représentants d'une idée par eux-mêmes, et qu'ils doivent, pour cette raison, être signalés par l'accent, en leur qualité de mots. De plus, les monosyllabes latins sont tous des mots contractes ou apocopés; ainsi *mē* vient de *mĕhĕ, nōs* de *ĕnŏs, sum, es, est, sunt,* de *esum, esis, esit, esunt;* or, c'est un principe incon-

(1) Illud sciendum est, quòd omnia pronomina apud Latinos absoluta sunt et tàm præpositiva quam subjunctiva rectique accentus, id est, ορθοτονουμενα, cùm apud Græcos sint quædam inclinativa. (*Priscian.* lib. 14, p. 965.) Rectus igitur est qui per deinceps sonos intensionem facit (ἐυθεῖα). (*Aristid. Quintil.* lib. 1, p. 28; Villoteau, tom. 1, p. 257.)

(2) Oportet autem scire, quòd proprium dicunt esse præpositionis, ut nihil certum per se posita, sine aliis partibus orationis significare possit. (*Priscian.* p. 980, apud Putschium.) Omnis vox monosyllabis aliquid significans, si brevis est aut positione longa, acuetur, ut mel, fel; sin autem naturà longa fuerit, flectetur. (*Diomède,* pag. 426.) Les Latins avaient emprunté aux Grecs cette doctrine, puisqu'on lit dans la poétique d'Aristote : « Conjunctio est vox significationis expers, quæ « neque impedit neque facit vocem significativam, vel vox non significativa, sed significativis idonea. » (Aristot. tom. II, c. 20, p. 667.)

testable, que ces sortes de mots conservaient l'accent, après leur mutilation, comme ils l'avaient dans leur état naturel. Qu'ils soient tombés généralement au rang des ἄτονα, dans la prononciation vulgaire, c'est un fait que nous ne contestons point et dont nous avons mille preuves dans les comiques latins; mais la question est de savoir si telle est la règle ou non. La règle nous est tracée par l'enseignement unanime des grammairiens anciens et modernes (1); nous ne devons pas la chercher ailleurs. Les mêmes motifs nous empêchent de ranger les monosyllabes déclinables, au rang des proclitiques, qu'il s'agit maintenant de faire connaître.

2° Proclitiques. — Ils se réunissent, dans la prononciation, avec le mot suivant, comme nous l'avons dit, sous le même accent qui est assigné à celui-ci par les règles générales. Mais ils ne sont soumis à cette espèce d'attraction, qu'autant qu'ils restent dans leur position naturelle, c'est-à-dire, avant leur régime. Ils reprennent leur indépendance et le ton qui leur est propre, en changeant de place.

Ainsi 1° les prépositions simples (2), telles que *a, ab, ad, e, ex, in, ob, per, pro, sub, ergà, propter*, etc., perdent leur accent, quand elles sont placées selon l'ordre naturel, avant leur régime : *ad té, in ætérnum, propter vós.* Ces mots doivent donc se prononcer comme un seul (*junctim hæc duo tanquàm unum efferuntur*) : *adté, inætérnum, proptervós.*

Mais si les prépositions se trouvent placées après leur

(1) Il faut excepter, peut-être, Alvarez et Priscianèse; encore disent-ils simplement que, de leur temps, on ne faisait plus sentir l'accent des monosyllabes. « Antiquam pronuntiationem amisimus..., nam in monosyllabis accentus hodiè non cognoscitur. » (Alvarez, *De accentu*, p. 211.)

(2) Non celles qui entrent dans la composition d'un autre mot indéclinable, résultant de l'union de deux mots entiers, tel que *exindè*. Il en sera question sous le titre *Des mots composés.*

régime, ou, pour employer l'expression consacrée chez les grammairiens, s'il y a *anastrophe* (intervertissement qui n'a guère lieu qu'en poésie), alors n'ayant plus de mot sur lequel elles puissent s'appuyer, les prépositions reprennent leur accent, selon les règles générales : *tè própter, tè sine,* à moins qu'elles ne le portent sur la dernière syllabe pour cause de discernement : *mária circùm* (1). La nécessité de distinguer ainsi un mot d'un autre, par exemple : *circùm*, adverbe-préposition, de *circum,* accusatif de *circus,* est très rare, et les grammairiens l'ont étendue sans raison à un grand nombre de mots dont la nature est suffisamment déterminée par le sens de la phrase.

La règle précédente s'applique 2° aux adverbes simples faisant l'office de prépositions, avec un régime, tels que : *infrà, suprà, extrà, circùm, antè,* etc. (2), et à ceux qui

(1) Accentum habent præpositiones acutum in fine, tam apud Græcos quàm apud Latinos, qui tamen cum aliis legendo in gravem convertitur, nisi præposterè proferatur. (*Priscian.* p. 978.) Voici le sens de ce passage, que plusieurs écrivains paraissent n'avoir pas compris : Les prépositions, chez les Grecs et les Latins, ont, sur la dernière syllabe, l'accent aigu (accent purement discrétif, qui, dans l'écriture, signale à l'œil tel espèce de mots); mais cet accent, dans la lecture ou la prononciation, se change en grave, à moins que les prépositions ne soient après leur complément, comme : *te sine.* (Prompsant, 1010 et 1012.) Præpositiones monosyllabæ, si casibus præponantur, gravantur; cùm verò præposterè, acuto accentu efferuntur. Præpositiones disyllabæ, quandò præponuntur casibus, etiam gravantur omnibus syllabis; cùm verò præposterè ponuntur, penultimo acuto proferuntur, v. g. te própter... Nec mirum, cùm annitatur semper præpositio sequenti dictioni, et quasi una pars cum eâ efferatur, undè et acutum in gravem convertit. (*Priscian.* 978 et 995.)

(2) Mihi id videtur conditionem (hoc est, generalem accentûs regulam) mutare, quod his locis verba in pronuntiatione conjungimus aut junctim efferimus. Nam cùm dico : circùm littora, duo tanquam unum enuntio, dissimulatâ distinctione. Quod idem accidit in illo : Trójæ qui

n'ont jamais qu'un rôle proprement adverbial et la forme monosyllabique, comme : *jam*, *mox*, *clam*, *cras*, *nunc*, *hìc*, *hùc*, *quò* (relatif), etc. Ils sont donc privés de l'accent ou ils le reçoivent, selon qu'ils se trouvent dans l'ordre prépositif ou postpositif, par exemple : *supra nós*, *infra téctum*, *móntem súpra*, *téctum infra*, *veniet crás*, *nunc adsum*, *et núnc*, *jam venit* (1).

Mais si l'adverbe-préposition est employé adverbialement, il doit être accentué d'après la règle générale, dans toute position, quand même il serait monosyllabique : *cóntra stat*, *póst fàciet* (au lieu de *posteà*). L'accent est alors prescrit, pour indiquer que le mot est pris en sa qualité d'adverbe, et non comme préposition (2). A plus forte raison faut-il traiter de même les adverbes qui n'ont qu'un emploi proprement adverbial, s'ils sont polysyllabiques, comme *doctè*, *meritò*, *suaviter*, *multùm*, *parùm*, etc. La plupart de ces adverbes ne sont que des adjectifs pris dans certains cas, ou tant soit peu modifiés dans leurs terminaisons; ils ont donc un sens aussi déterminé que ces adjectifs, et doivent être, par conséquent, accentués selon les règles générales (3).

primus ab óris. Separata verò vel postposita eadem vocabula a præcepto communi non recedent. (Quintil. *Institut. orator*, lib. I, c. 5.) On voit clairement, d'après ce passage, qu'il s'agit ici de l'accent dans la prononciation, et non plus de l'accent considéré seulement comme signe orthographique, ainsi que le remarquent la plupart des critiques.

(1) Quem habet accentum (adverbium jam)? gravem, et omnia ferè monosyllaba præpositiva, nisi differentiæ ratio prohibeat. (*Priscian. super* 12 *verb. Æneid.*, lib. 5, p. 1241.)

(2) *Maximi Victorini grammat.* p. 1955; *Priscian.* lib. 14, p. 993 et seq.

(3) Quare, id genus adverbia, primâ acutâ sunt pronuntianda (id est penultimâ vel antepenultimâ). Nam si suscipimus quod nonnulli grammatici tradunt, discriminis causâ, postremam horum verborum etiam

Même distinction 3° au sujet des conjonctions simples : *at, et, ac, sed, atque, quidem, quoque, autem, si, sin, quanquam, quoniam*, etc. Quel que soit le nombre de leurs syllabes, elles n'ont pas ou elles ont l'accent, selon qu'elles sont placées ou non, au commencement de la phrase subordonnée. On dira donc : *et nùnc, et sémper, at regina, tu quóque, tu aùtem, nobis quòque, quoniam bónus, non sìc, et respóndit nón* (1). C'est qu'une idée faible peut ressortir avec tant

præpositorum syllabam esse acuendam, serpet res longiùs quàm volemus. Idem erit faciendum in *verò, serò, crebrò,* et aliis innumerabilibus quæ nomina et adverbia esse possunt. Nec te moveat, quòd ultimæ sæpè a typographis gravi accentu notentur; id enim tantùm fit ut adverbia esse intelligas. (*Alvarez*, p. 211.) Cette observation d'Alvarez nous paraît plus juste que celle de M. Quicherat, qui veut qu'on accentue sur la dernière syllabe les adverbes terminés en *o*, comme *falsó*. (*Versification latine*, p. 364.) Il est vrai que l'illustre auteur s'appuie sur l'autorité de Priscien; mais celui-ci nous paraît un juge moins compétent dans l'espèce, que Quintilien, dont les paroles sont bien claires. Il nous dit qu'à force d'étendre ces exceptions, on détruira les règles anciennes; qu'on peut maintenir les exceptions appliquées précédemment aux adverbes jouant le rôle de prépositions, mais qu'il ne faut soustraire aux règles générales, qu'avec une extrême réserve, les adjectifs polysyllabes, pris adverbialement : « Separata verò hæc a præcepto non recedent, aut si « consuetudo vicerit, vetus lex sermonis abolebitur... In Latinis verbis « rectissima ac brevissima ratio gravium acutarumque vocum, continue « Alvarez; ineptiæ grammaticorum eam et longam et multiplicem et « variam et obscuram reddiderunt. »

(1) Nous ne croyons pas être en contradiction avec nous-même, en reconnaissant que l'accentuation de quelques mots indéclinables variait, selon qu'ils exprimaient un mode d'action plus ou moins énergique. Ainsi, *ut* n'avait jamais l'accent, à moins qu'il ne fût dans l'ordre postpositif ou qu'il ne fût pris pour *quomodo*, comme dans ce passage : *út sustinuit! Trojánas út opes* (Charisius, p. 201; *Diomède*, 388); *ne* prohibitif prenait l'accent aigu, et le perdait dans une phrase subordonnée : *né fac, né facias, timeo ne veniat.* (*Priscian.* 1242.) *Sic* affirmatif avait le circonflexe : *sìc fatur;* il était grave s'il était suivi de

d'énergie, par l'interversion du mot qui l'exprime, qu'elle finit quelquefois par dominer une idée plus forte intrinsèquement.

Les adjectifs conjonctifs et déterminatifs (appelés pronoms et noms indéfinis par les anciens), savoir : *qui, quæ, quod, quis, qualis, quantus, quot, quotus,* sont aussi privés et doués de l'accent, selon qu'ils expriment une simple relation ou une interrogation : *qui pássus est, quî sùnt?* Et c'est ici qu'éclate toute la force virtuelle de l'accent. Y a-t-il quelque chose de plus frappant et de plus tranché, que le contraste de *qualis, quantus* (interrog.) et de *qualis, quantus* (relatifs ou indéfinis)? Voilà ce que la langue veut exprimer par l'accent, le contraste de l'énergie et de la précision d'une part, et de la faiblesse, de l'indécision, de l'autre (1). Il en est de même de *quandò, qualiter, quoties, cur, ubi, quò, quà, undè,* qui sont tantôt simplement déterminatifs, et tantôt interrogatifs : *erit ubi sum. Ubi est? Genus undè latinum. Quô ibo? Cûr ábis?* (2).

De ce dernier exemple et de plusieurs autres semblables, on peut juger s'il est vrai que les Latins n'admettaient jamais deux accents de suite. On dit que toute accentuation est une alternative perpétuelle d'élévation et de chutes de voix,

ut. Ces changements tenaient à l'expression énergique, plus encore qu'à la clarté des idées.

(1) Item quantum, quale, interrogantes, gravi, comparantes, acuto tenore concludunt. (Quintil. *Institut. orator; Priscian.* 1226 et 1267; Benloew, pag. 79.)

(2) *Priscian.* 1019. Ubi relativum gravatur, ut Virgilius in 1. *Œneid.* : « Sævus ubi Œacidæ »; quomodò et undè : genus undè latinum, *ibid.*... On s'attachait donc invariablement à la règle qui concerne les mots relatifs, même dans le cas de l'anastrophe. Bentley (*in schediasmate de metris Terent.* pag. 95) dit aussi que dans ces mots : « Trojæ qui primus ab oris », *qui* et *ab* étaient sans accent.

que deux accents de suite représenteraient une élévation à côté d'une autre, ce qui produirait une arhythmie choquante et pénible par le violent effort qu'elle exigerait. Cette raison, quelqu'imposante qu'elle soit, tombe devant le témoignage des grammairiens, et les preuves sur lesquelles ils s'appuient. Car ils nous fournissent, sur ce point, un grand nombre de textes, de Virgile, de Térence, de Juvénal, etc (1). Il nous suffira d'en citer quelques-uns : *clàm fĕrro incautum superat* (1. *Æneid*). *Pŏst mihi non simili pœnâ commissa luetis* (*Ibid.*) *stăt cŏntra starique jubet* (Juvenal, in 1.) *Pŏst făciet tamen.* (Terent. *In adelph.*) *Tĕ sine nil altum mens inchoat* (in 1. *Georgicor.*) *Nĕ illi vehementer errant* (Cicéro.) De là il résulte : 1° que l'accent ne supposait l'*arsis* et la *thesis*, comme le dit Priscien (2), que sur les polysyllabes ou sur les monosyllabes longs par nature, non sur un monosyllabe bref; 2° que les Romains admettaient deux accents côte à côte, accents qui produisaient sans doute une prononciation peu harmonieuse, mais explicable avec les différents degrés d'intonation dont le grave et l'aigu étaient susceptibles. Du reste, il ne peut y avoir de doute sur le caractère un peu rude de l'accentuation latine, comparée à celle des Grecs, puisque Quintilien en fait l'aveu : *Accentus quoque quum rigore quodam, tùm similitudine ipsâ minùs suaves habemus* (3).

(1) *Priscian.* pag. 990-998; *Charisius*, p. 202; *Maxim. Victorin.* p. 1953.

(2) Nam in unaquâque parte orationis *arsis* et *thesis*, velut in hâc parte *natura*, ut quando dicitur *natu*, elevatur vox et est *arsis* in *tu*; quandò verò *ra*, deprimitur vox, et est *thesis*. Et *tu* quantùm suspenditur per arsim, tantùm deprimitur per *thesim*. (*Priscian.* 1289.)

(3) Quintilian. *Institut. orator.* lib. xii, c. 10, pag. 557; Benloew, pag. 171.

Résumons en quelques mots la doctrine des grammairiens, sur les proclitiques :

1° Les monosyllabes indéclinables, quand ils se trouvent dans l'ordre prépositif, sont généralement privés de l'accent (1).

2° Les prépositions et les conjonctions polysyllabiques, dans les mêmes conditions, sont aussi mises au rang des ατονα.

3° Enfin la même exception s'applique aux mots, qui peuvent être interrogatifs ou relatifs, quand ils sont pris en cette dernière qualité.

Les grammairiens, en nous donnant ces règles particulières ou ces exceptions, supposent toujours qu'elles s'appliquent à un seul ατονον, suivi immédiatement d'un mot accentué sur lequel il s'appuie. D'où il résulte qu'un mot ne sera plus considéré comme proclitique, et qu'il restera soumis aux lois générales de l'accentuation, s'il est immédiatement suivi ou d'un enclitique ou d'un proclitique, puisqu'alors il n'aura plus, derrière lui, un élément qui lui serve d'appui. Du moins cette observation nous paraît-elle applicable incontestablement, à toute conjonction polysyllabique, suivie d'une préposition, comme : *átque per hósce dies* (2), *étenim ad te*.

(1) Et omnia ferè monosyllaba præpositiva gravem habent accentum, nisi differentiæ ratio prohibeat. (*Priscian.* 1241.)

(2) L'analogie doit ici suppléer un peu au défaut d'autorité. Or, on sait la règle que les grammairiens établissent, au sujet des prépositions : ils opposent à celles qui sont placées immédiatement devant leur régime, celles qui en sont séparées : « Separatæ præpositiones acuuntur, conjunctæ casibus graves fiunt. (*Donat*, p. 1765.) Ils ne veulent pas que *usque* suivi de *ad*, soit traité comme une préposition : « *Usque* præpositio plurimis non videtur, quia sine aliquâ præpositione proferri non potest. » (*Id.*, p. 1764.) Cependant, comme le remarque très justement M. Benloew, dans les langues anciennes il faut bien considérer le volume, le poids matériel du mot. Dans cette phrase : « Atque a silentio vindicarem », *átque* assurément a un accent, que la faiblesse du mot *a*

IIe Mots composés.

Les mots déclinables et composés, si longs qu'ils soient, suivent les règles générales : *misericórdia, consolátus est* (1). Cependant, selon Priscien, ils donnent lieu à quelques exceptions, que nous exposerons sans les réprouver, mais aussi sans les recommander fortement; savoir :

Les composés de *facere* (s'ils en conservent l'*a*) et de son passif *fieri*, gardent l'accent qui est propre à ces verbes : *calefácio, benefácit, tepefit*, de même que : *fácio, fit*. Mais si l'*a* de *facere* n'est pas conservé, l'exception cesse : *déficit, áfficit*.

Les mots composés dont chaque élément retient sa terminaison propre, ont l'accent sur la finale du premier élément : *orbisterræ, jurisconsultus*.

De même, les mots indéclinables, composés de deux éléments intègres, ont toujours l'accent sur l'antépénultième ou sur le premier élément, le second étant ordinairement dissyllabique : *síquando, déinde, déorsum, néquando, périnde, quápropter*, etc. Aulu-Gelle, qui vivait au milieu du deuxième siècle, nous apprend qu'un poète célèbre de son temps, donnait cette accentuation comme étant celle des anciens ou du bel âge; mais il laisse entendre qu'il s'en tenait lui-même, en

fait même ressortir davantage, et cet accent est plus faible que celui de *siléntio*. Au contraire dans cet exemple : « Et in sæcula », les deux mots étaient indubitablement prononcés sans accent, comme s'ils n'eussent formé qu'un seul mot, *etin*. L'accent paraît contraire à leur valeur intrinsèque presque nulle, et à leur volume si faible. Quant à ceux-ci : *Siquidem, etenim*, il est évident qu'ils avaient un accent, si faible qu'il fût quelquefois. (*Réponse à quelques questions sur l'accent.*)

(1) In compositis dictionibus unus accentus est, non minùs quàm in unà parte dictionis. (*Donat*, p. 1741.)

pareil cas, aux règles générales (1). Il nous semble qu'on pourrait s'en tenir à la pratique d'un homme tel qu'Aulu-Gelle, et qu'elle s'accorde mieux que la doctrine de Priscien, avec ces paroles de Quintilien : *Apud nos verò brevissima* (*accentûs ratio*); c'est la réflexion que fait Alvarez sur ce sujet.

IIIo Mots contractes et apocopés.

Les noms en *ius*, dont le vocatif se terminait primitivement par un *e*, et se termine maintenant par un *i*, comme *Antonius, Antonie, Antoni, Valerius, Valerie, Valeri*, gardent leur accent, comme ils l'avaient avant l'abréviation, ou comme ils l'ont au nominatif : *Antóni, Valéri, Ambrósi, Maurici.*

Les mots dont la finale est apocopée, et dont la mutilation était, chez les Latins, purement facultative ou de simple tolérance, tels que : *hic, illic, istic, huc, illuc, istuc*, autrefois *hicce, illicce*, gardent l'accent, comme si l'apocope n'avait pas eu lieu : *illic, istic.* De même : *vidén, nostín*, pour *videsne, novistine.*

Il faut traiter de même *benedîc, addûc*, pour *benedîce, addûce, audît* pour *audîvit, audîi* pour *audîvi.* On peut, du reste, considérer cette accentuation comme une simple conséquence des règles générales, dans les cas du moins où l'abréviation est encore aujourd'hui purement facultative.

IVo Mots étrangers.

Si ces mots sont latinisés, ils sont soumis aux règles de

(1) « Quant au reste, dit Aulu-Gelle, Annien, le poète cité, se trouve « assez en rapport avec les principes généralement reçus »; d'où il suit qu'il était en opposition, sur le point dont il s'agit, avec les principes généralement reçus au deuxième siècle. (*Noctes attic.* lib. 7, c. 7; Alvarez. p. 113.)

l'accentuation latine; s'ils gardent leur forme primitive, ils sont accentués conformément aux lois de la langue à laquelle ils appartiennent. Tel est l'enseignement de Quintilien et de la plupart des anciens. Néanmoins, il faut reconnaître que leur doctrine est ici confuse et incomplète, surtout par rapport à l'accentuation des mots hébreux. Elle rappelle une époque où la langue hébraïque n'était pas connue, et ne fournissait encore aucun mot à la langue latine. Elle laisse donc une lacune à remplir, et c'est un point sur lequel nous reviendrons, en faisant à la psalmodie l'application des règles de l'accent.

ARTICLE II.

CHANGEMENTS INTRODUITS DANS LA THÉORIE DE L'ACCENT, DEPUIS LE TREIZIÈME SIÈCLE.

Les principes de l'accentuation, tels que nous venons de les exposer, d'après les traditions de la belle latinité, furent dans toutes les écoles de l'Europe, jusqu'à la fin du douzième siècle, un des principaux objets de l'enseignement grammatical. On les retrouve exactement les mêmes, dans les ouvrages du célèbre Alcuin et dans ceux de Rhaban Maur, son disciple, élu en 847 archevêque de Mayence. Deux siècles plus tard, Pierre Elie, fameux grammairien de l'Université de Paris, les reproduisait encore dans sa *Somme* (1), et on prétend même qu'il les traduisit en vers, selon l'usage de cette époque (2). En 1254, un statut de la Faculté des Arts de

(1) *Summa Petri Heliæ super Priscianum*, bibliothèque de l'Arsenal, manuscrit du treizième siècle.

(2) *Grammatica metrica Petri Heliæ*, veri Prisciani imitatoris, 1499, Argentinæ.

Metra juvant animos, comprehendunt pluria paucis,
Pristina commemorant; sunt hæc tria grata legenti.

Paris, portait encore : *Legant tres parvos libros, scilicet sex principia, barbarismum seu libellum Donati de figuris grammaticis, Priscianum de accentu.*

Cependant l'accent latin, il faut bien le reconnaître, n'était plus, dans le langage, en harmonie parfaite avec les préceptes des grammairiens. Ceux-ci parlaient toujours de l'accent circonflexe, quand le circonflexe ne différait plus de l'aigu dans la prononciation, et l'aigu lui-même, l'accent par excellence, n'était plus aussi musical, aussi varié, qu'au siècle d'Auguste; il avait subi, dans la décadence des lettres et la formation des idiômes néo-latins, une dépression notable sur le plus grand nombre des mots. Alexandre de Ville-Dieu crut qu'il convenait d'exprimer, par une nouvelle nomenclature, des changements consacrés par un long usage, et il réalisa cette pensée, en mettant la théorie en rapport avec la pratique, dans son *Doctrinal* (1). Ce livre, fameux par l'autorité dont il jouit dans les écoles, pendant plusieurs siècles, nous a paru digne de fixer l'attention des érudits; car il nous signale, dans l'histoire de l'accentuation latine, une époque de transition, une époque où l'accent s'affaiblit, où il resserre ses limites, et tend à se rapprocher du ton comparativement plane et uni de notre prononciation moderne. Voici les points sur lesquels maître Alexandre s'éloigne de la théorie des anciens, ainsi qu'il le déclare formellement :

> Accentûs normas legitur posuisse vetustas :
> Non tamen has credo servandas tempore nostro.

1° L'accent circonflexe est éliminé (2); et il faut bien recon-

(1) *Alexandri Galli, vulgò de Villa-Dei, Grammatica latina, sive doctrinale puerorum*, Venetiis, an. 1475, in-fol.

(2) *Est gravis accentus, et sunt moderatus, acutus ;*
Et circumflexum multi tenuêre priorum.

naître qu'il n'avait plus de rôle à remplir dans la prononciation, du moment où l'accent aigu allongeait toujours les syllabes même naturellement brèves, puisqu'alors il n'y avait plus, entre ces deux accents, aucune différence notable, résultant de la quantité ou du poids des syllabes finales.

2° A l'accent aigu et au circonflexe, qui se plaçaient généralement avant la dernière syllabe des mots latins, est substitué un accent nouveau, sous le nom de MODÉRÉ, *accentus moderatus*, et l'aigu (toujours plus élevé que le précédent) est réservé aux monosyllabes, aux finales des mots hébreux et de ceux que les Latins traitaient exceptionnellement comme *oxytons;* enfin à la dernière syllabe d'une phrase interrogative. Cette distinction de l'accent *modéré* et de l'*aigu,* est fondamentale dans le système d'Alexandre. Or ici, disons-le encore, il ne fait que suivre la pratique, l'usage de son siècle; mais nous devons ajouter qu'en érigeant en loi cet usage, il s'éloigne notablement des règles antiques.

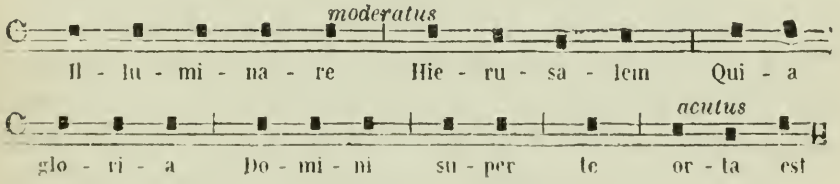
Nous avons reconnu, en effet, d'après le témoignage de Denys d'Halycarnasse, que le chant du discours embrassait tout l'intervalle d'une quinte, que si l'aigu très généralement était prescrit sur la pénultième ou l'antépénultième des polysyllabes, et le grave sur les autres syllabes, le degré d'éléva-

Hic gravis est qui deprimitur nec tendit in altum.
Ut gravis incipiet, sed in altum tendit acutus;
Atque gravis medius et acuti fit moderatus.
Est circumflexus gravis in primo, sed in altum
Tollitur inque gravem recidit, sed cessit ab usu.

La nouvelle théorie n'introduisait donc aucun changement sur l'accent grave, puisque celui-ci restait sur toutes les syllabes qui n'en avaient pas d'autre, et il y était nécessairement susceptible de différents degrés d'abaissement, les syllabes dépourvues de l'accent modéré et de l'aigu, ne pouvant rouler invariablement sur l'extrême grave.

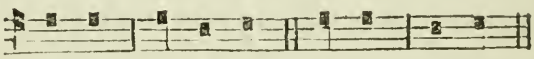
tion ou d'abaissement de la voix restait libre et mobile dans l'espace déterminé. C'est en cela que consistait l'art du déclamateur, à choisir dans cet intervalle les tons les plus propres à rendre la prononciation tout à la fois pittoresque et harmonieuse. Or Alexandre établit, au contraire, que les polysyllabes n'auront jamais, sur leur pénultième ou antépénultième, qu'un ton *modéré,* un diminutif de l'aigu, un accent tellement limité à certains degrés intermédiaires de la gamme du discours, qu'il n'en atteigne jamais le point culminant (1). Il est manifeste qu'un tel système d'accentuation, n'offre plus la même latitude que celui dont nous a parlé Denys d'Halicarnasse, qu'il resserre les limites de l'accent, et qu'il date d'une époque où cet élément n'était plus aussi flexible, aussi varié, qu'au bel âge des Latins. Même observation sur l'accent aigu, essentiellement plus haut que l'*accentus moderatus,* et toujours applicable, avec ce degré d'élévation que lui fixe la nouvelle théorie, aux monosyllables déclinables et aux oxytons latins. Il rappelle sans doute une des formes les plus frappantes

(1) Nous retrouvons les mêmes principes, mais appliqués différemment, dans le livre déjà cité d'Ornitoparchus, *Micrologus musicæ praticæ,* lib. 3 : « Acutus accentus grammaticæ, est quo syllaba elevatur; « sed musicæ : est finalium dictionum syllabarumve secundùm ecclesiæ « ritum regulata elevatio, cujus duæ species reperiuntur; una quæ syl- « labam vel dictionem finalem reducit ad locum sui descensûs, retinens « acuti nomen; alia quæ, non ad priorem sui descensûs locum, sed in « proximam secundam infrà, syllabam levat, qui et moderatus appel- « latur, eo quòd moderatè syllabam ducat in altum, ut in subscripto « claret exemplo :



de l'ancienne prononciation, une forme que nous voyons reproduite dans la lecture notée du moyen-âge, et dans la récitation des leçons liturgiques; mais cette forme n'était pas exclusive, invariable chez les Latins; elle n'était pas prescrite d'une manière si absolue, qu'il ne fût permis à la voix, après un abaissement, de se relever modérément, d'un ton par exemple, sur le monosyllabe final (1). Sur ce point, la doctrine d'Alexandre est donc peu conforme encore avec celle des anciens. Elle s'en éloigne aussi, en appelant l'accent aigu sur toute dernière syllabe d'une phrase interrogative (2). « Ce

(1) On rencontre souvent cette formule dans la lecture notée du moyen-âge :



Si - cut scri-ptum est. Do-minus Da - vid.

Et c'était sans doute une des formes de l'accent antique, sur le monosyllabe final et la dernière syllabe des oxytons. Il est vrai, l'accent de l'oxyton, comme le remarquent les grammairiens, a plus de vivacité, d'énergie, que celui du baryton. Mais s'ensuit-il qu'il doit toujours invariablement atteindre à un degré plus élevé dans la gamme du discours, comme le suppose la théorie d'Alexandre? Non; car l'accent de l'oxyton, alors même qu'il ne dépasserait pas, en hauteur, celui qui est placé sur la pénultième ou antépénultième syllabe du baryton, serait toujours plus frappant, plus énergique. C'est qu'après s'être déployé dans toute sa force, sur la dernière syllabe, il cesse tout à coup, sans abaissement subséquent, tandis que l'accent du baryton, après avoir atteint son point culminant, descend sur une ou deux syllabes faibles, et dispose au repos par cet abaissement gradué.

(2) « *Quæstio si fiat, est ultima vox acuenda,*
« *Que, si deberet aliàs in fine levari,*
« *Tunc, et non aliter, est per duo puncta levanda.* »

Ces vers sont tirés d'un manuscrit de Montpellier, du quatorzième siècle. C'est la reproduction, sous une autre forme, de la doctrine d'Alexandre, que l'écrivain anonyme appelle moderne; mais à la différence de l'auteur du *Doctrinal*, il se dispense d'y joindre l'exposé de

« changement d'accentuation, dit M. Prompsaut, sort des « cloîtres, où l'usage s'était introduit d'élever la voix sur la der- « nière syllabe de la proposition ou d'une phrase interrogative, « lorsqu'on lisait en public. » Antoine de Nebrissa et Despautère le supposent généralement établi de leur temps : *Quis furor, o cives?* On l'abandonna depuis (si ce n'est dans la récitation des leçons, des Epîtres et des Evangiles), et partout ailleurs il serait inutile et difficile de le remettre en honneur, attendu qu'il s'accorde peu avec notre manière de lire et de déclamer.

Telles sont les innovations que présente la théorie du *Doctrinal,* comparée à celle de Priscien, théorie dont les écrivains modernes se sont plu, ce semble, à exagérer les défauts (1), de même que les contemporains de l'auteur en avaient de beaucoup exagéré le mérite. « Alexandre de Ville-Dieu, dit « M. Prompsaut, voulait introduire un nouvel accent qui tint « le milieu entre le grave et l'aigu; mais il en fut pour ses « frais d'invention. » On ne pourra que s'étonner de cette assertion, si on veut bien lire l'opuscule qui a pour titre :

la théorie antique. On le voit, la théorie moderne avait fait son chemin. (Stephen Morelot, dans la *Revue de l'enseignement chrétien,* tom. 1, pag. 234.)

(1) Lancelot condamne la doctrine d'Alexandre sur l'accentuation des mots hébreux. Mais M. Stephen Morelot remarque, avec beaucoup de raison, que la latinité ecclésiastique rendit beaucoup plus fréquent, au moyen-âge, l'usage de ces mots dans leur forme primitive. Or, si c'est le principe oxytonique qui domine dans la prononciation de la langue sainte, on ne voit pas pourquoi ce principe devrait être abandonné, quand l'occasion se présente de l'appliquer, selon l'usage, à certains textes de l'Office divin. Néanmoins, les réclamations indiscrètes élevées à cet égard, paraissent n'avoir pas été sans influence sur la pratique liturgique, au moins dans plusieurs Eglises. (Voir la *Revue de l'enseignement chrétien*, t. 1, nº 3, p. 236.)

De Alexandri de Villa-Dei doctrinali ejusque fortunâ. L'auteur de ce livre plein d'érudition y établit, d'une manière irréfragable, que le *Doctrinal* d'Alexandre, avec son nouveau système d'accentuation, eut la plus grande vogue en Italie, en Allemagne et en France, depuis l'an 1250 jusque vers l'année 1450, et qu'il jouit pendant plusieurs siècles d'une autorité comparable à celle d'Aristote. Ce qui le prouve d'ailleurs, c'est l'opposition presque universelle que rencontra Despautère, lorsqu'il voulut ramener les écoles à l'enseignement primitif. « Clamant indocti homines rem me indignam fecisse, « quòd, repudiato Alexandri Galli doctrinali, voluerim senem « illum de ponte dejicere, vociferantes me esse novitatis fatuæ « excogitatorem, ut qui *contrà Ecclesiæ usum perversissimè* « *docceam.* Decani, canonici, officiales, episcopi ità canunt « et legunt (inquiunt isti), ut Alexander præcepit, et audes « profiteri te his doctiorem (1). »

Ces paroles accusent des rapports assez intimes entre les règles d'Alexandre et celles du chant ecclésiastique. Aussi les retrouvons-nous encore, avec le nom même de l'auteur du *Doctrinal,* dans un ouvrage très rare et très instructif, imprimé à Paris en 1654, sous ce titre : *De ratione recitandi Epistolas, Evangelia, Orationes et Prophetias, in missis que solemniter decantantur... Auctore P. Le Menager in choro Sancti Germani Antissiod. Parisiis Capellano perpetuo.* Ce volume, dont M. Stephen Morelot a bien voulu nous communiquer un extrait, est déposé dans la bibliothèque de Dijon; il viendra, en son lieu, compléter les autres documents que nous avons pu réunir, sur le chant des Epîtres et des Evangiles.

Le temps de la renaissance, en ramenant les esprits aux

(1) Despauter. *Præfatio in primum lib. artis versificator.* (Edit. Step., p. 361.)

sources de la belle latinité, devait faire revivre les traditions primitives sur l'accentuation. Aussi les retrouve-t-on, quoique incomplètes, dans un grand nombre d'ouvrages de cette époque (1), dont Lancelot nous offre le résumé dans sa grammaire latine. C'est à celui-ci que D. Jumilhac, et plusieurs autres écrivains estimables, qui nous ont laissé des méthodes de plain-chant, ont emprunté leur théorie de l'accentuation; mais ils y ont mêlé un certain nombre de règles exceptionnelles, dont on n'aperçoit aucune trace ni dans les institutions de Quintilien, ni dans les écrits des trente-deux vieux grammairiens recueillis par Putsche. Nous croyons devoir les signaler ici, afin qu'on puisse discerner facilement des vrais principes de l'accentuation, ces règles plus ou moins arbitraires, plus ou moins dépravées, introduites sans doute par la routine et la pratique des lutrins, depuis que la langue latine, à peu près morte dans les écoles, n'a plus conservé son caractère musical que dans l'Eglise :

« 1° On ne doit jamais faire, dans le chant, deux syllabes « brèves de suite... D'où il résulte que, si un mot de plus de « quatre syllabes renferme plusieurs brèves qui se suivent, on « en règle ainsi la quantité, savoir : la pénultième étant brève, « on fait longue l'antépénultième, ensuite brève celle qui pré- « cède, puis celle d'avant longue, et ainsi de suite, jusqu'au « commencement, par exemple : *mĭsĕrĭcōrdĭa, nĕcēssĭtā- « tĭbus*, etc (2). »

(1) Doctrinale tandem explosum est a doctioribus grammaticis... O quantas nunc immensæ Dei benignitati debemus gratias, qui tenebras depellere, ac linguas litterasque dignatus sit reddere, excitatis ad hoc pulcherrimis ingeniis ! (Meyerus, an. 1538; voyez l'ouvrage précité de M. Thurot, pag. 61.)

(2) *Traité de Psalmodie*, par C. Mantin, pag. 22 et 23.

On saisit facilement le but auquel tend cet expédient : c'est de prévenir la monotonie et l'effet désagréable que produirait dans la prononciation une suite rapide de brèves, qui ne laisserait pas le temps de respirer et de reprendre haleine. On a donc essayé d'établir une sorte d'équilibre entre les brèves et les longues, lorsqu'on ne pouvait assurer la prédominance à ces dernières. Mais ces essais n'ont jamais été admis, ni par les grammairiens, ni par les anciens maîtres de l'enseignement cantoral. Ils paraîtront d'ailleurs superflus à qui voudra bien considérer que, dans la psalmodie spécialement, les syllabes même non accentuées, doivent toujours se prononcer avec décence et gravité, sans lenteur, mais aussi sans cette précipitation qui permet à peine à la voix de faire entendre des sons articulés. Nous reviendrons, dans un article spécial, sur la durée des syllabes, telle qu'elle est déterminée d'après le principe de l'accent.

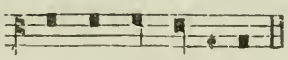
« 2° Dans la construction des phrases, tout monosyllabe « même déclinable, perd son accent, s'il est voisin d'une syl- « labe accentuée; et, au contraire, tout monosyllabe même « indéclinable, reçoit l'accent, s'il précède une syllabe non « accentuée : *Rex nóster, nón confúndar, in œtérnum* (1). »

On voit de suite combien cette règle est éloignée de la doctrine des anciens, qui admettaient quelquefois deux accents de suite, et qui distinguaient soigneusement des enclitiques et des proclitiques, toujours réputés ατονα, les autres mots, même les monosyllabes. Vraisemblablement la cause de cette innovation, c'est d'abord le besoin de simplifier, en généralisant, comme si le désir de simplifier les règles autorisait à les altérer, à les détruire; ensuite, c'est la difficulté de pro-

(1) *La science et la pratique du plain-chant*, par D. Jumilhac, p. 279.

noncer deux accents de suite, surtout dans la lecture faite *recto tono* ou dans la teneur des psaumes, qui roule toujours sur la même note, appelée *dominante*. Cette difficulté n'était pas la même dans le langage des anciens, qui pouvaient varier ou placer sur différents degrés, deux accents aigus, dont l'un suivait l'autre immédiatement. Elle disparait aussi partout où le sens des paroles permet, dans la lecture, une courte suspension, partout où la médiation et la terminaison des versets amènent, dans la psalmodie, une déviation entre deux accents. Il semble donc qu'on devrait ne pas étendre au-delà des bornes tracées par la nécessité, l'exception dont il s'agit, et la restreindre en l'appliquant seulement à la teneur des psaumes. Aussi, un petit livre de chœur à l'usage des Franciscains, et qui ne remonte pas au-delà du dix-huitième siècle, prescrit-il encore d'accentuer ainsi ces paroles, qui terminent une phrase : *Ego sùm Dóminus* (1).

« 3° Les monosyllabes *me*, *te*, *se*, *nos*, *vos*, *sum*, *es*, *est*, « *sunt*, etc., quand ils ne terminent pas un membre de phrase, « et quand ils se rapportent au mot précédent, doivent être « considérés comme enclitiques séparables, et doivent être, « comme tels, privés de l'accent, alors même qu'ils n'avoi- « sinent pas une syllabe accentuée ; mais ils n'ont pas la « propriété de déplacer l'accent du mot précédent, dont ils « rendent brève la dernière syllabe, par exemple : *liberávĭt* « *me de láqueo, tribŭlănt me ĭnĭmici* (2). »

(1) Si ponatur monosyllabum antè dictionem tres syllabas habentem, quarum primam velut longam pronuntiamus et duas sequentes ut breves (v. g. *Dóminus*), si, inquam, monosyllabum sic positum declinabile sit, acuitur, v. g. : 

Ibi *sum* acuitur. (*Musica choralis franciscan.*, de accentu, page 98.)

(2) *Mantin*, pag. 29; *Le plain-chant enseigné d'après la méthode du méloplaste*, par M. l'abbé Chaussier, pag. 87.

En rapprochant de la doctrine des anciens, ce prétendu principe, on reconnaîtra facilement qu'il renferme plusieurs erreurs grammaticales.

D'abord, c'est une erreur d'assimiler aux enclitiques, les monosyllabes déclinables, qui ont toujours, en latin, assez de poids, assez de consistance, pour se passer de l'appui de tout autre mot. Quoique la justesse de cette observation ressorte clairement des notions précédentes, elle est si bien présentée par Jacque Eveillon, qu'on aimera, croyons-nous, de recueillir ici les paroles de ce maître si grave et si attaché aux anciennes traditions : « Ecclesiasticæ psalmodiæ scientia hoc « imprimis postulat, ut vocis sonus, sive molliendo flectatur, « sive procedendo acuatur, ad proprios syllabarum numeros « attemperetur, et distinctiones singulæ doctis, id est, arte « præceptis accentibus efferantur. Vitio huic contrario labo- « rant apud nos, ii qui dictionem monosyllabam, succeden- « tem dictioni duarum vel trium syllabarum, sine proprio « accentu efferendam putant, quasi adjunctam præcedenti, ut « *benedicta tu, super me, ad te,* etc... Atque hic error cò « magis damnandus videtur, quòd id se putant certâ ratione « facere, decepti exemplo conjunctionum encliticarum *que*, « *ne, ve,* quarum longè dispar est ratio. Nam encliticæ, cùm « suâpte naturâ solitariæ stare non possint, necesse habent in « proximum latus aliarum dictionum inclinare et iis inniti. At « cæteræ dictiones monosyllabæ quæ per se consistunt neque « ab aliis pendent, seorsim efferendæ sunt et suo accentu pre- « mendæ; quæ autem eas præcedunt, cujuscumque modi « fuerint, nativum accentum servant, juxta regulas gramma- « ticæ (1) ».

C'est une erreur, par conséquent, de prétendre que les

(1) *De rectâ ratione psallendi*, cap. 2, art. 12, pag. 137.

monosyllabes même déclinables, *ne comptent pas*, dans les médiations et les terminaisons psalmodiques; car étant tous accentués, pourquoi ne pourraient-ils figurer sous les notes essentielles dont se composent ces petites modulations? Pourquoi ne supporteraient-ils pas la note même, qui est le signe naturel de l'élévation, du temps fort? Certes, Jacque Eveillon ne les excluait pas de cette fonction, puisque c'est précisément en parlant des *distinctions* psalmodiques, qu'il recommande de les mettre en lumière, avec leur accent; et dans les manuscrits, et dans les livres imprimés, qui nous ont conservé les règles de la lecture notée du moyen-âge, nous trouvons souvent les monosyllabes surmontés d'une note longue, et quelquefois même la recommandation formelle de les traiter, comme syllabes fortes, aux points et aux deux points (1).

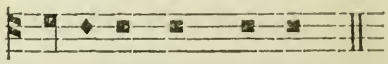
Quelle est donc la cause de l'innovation qui les exclut du nombre des syllabes essentielles, dans les médiations et les terminaisons? Probablement l'ignorance et l'oubli des véritables règles de l'accent, comme le remarque Jacque Eveillon (2); l'influence de la pensée et de l'analyse, qui les aura fait descendre au rang des ατονα et des syllabes brèves (mais cette influence, si puissante dans les langues modernes, n'a rien de commun avec les lois de la prononciation latine). Nous avons aussi quelque raison de croire que cet abus n'a été érigé en règle que par suite d'une confusion d'idées. Par exemple, comme les monosyllabes, d'après un principe que nous apprécierons plus tard, se trouvent souvent placés au nombre des syllabes *survenantes*, et comme alors ils ne font

(1) Si monosyllabum positum est antè dictionem habentem duas syllabas, exempli causâ : *hic non ést ejus*, ibi *est* acuitur. Sic etiam : *ego sùm Dominus*. (*Musica choral. franciscana*, pag. 98.) Ces règles sont citées comme très anciennes dans l'ordre des Franciscains.

(2) *De rectâ ratione psallendi*, cap. 2, art. 12.

pas sentir leur accent, qui est comprimé accidentellement par la mélodie, on aura conclu de là qu'ils étaient par eux-mêmes sans valeur et incapables de figurer au rang des syllabes essentielles. C'est une méprise dans laquelle est tombé fréquemment le bon Lafeillée, comme on peut s'en convaincre, en examinant de près les formules de sa méthode, telles que celles-ci :

Justus es Domine .



Domini est salus .

Il est manifeste que l'auteur de ces formules, pour ne pas faire l'élévation sur la dernière syllabe de *justus*, de *Domini*, en a reporté la note, celle qui commence la déviation, sur la première syllabe de chacun de ces mots : *justus*, *Dómini*, et que par suite de cette anticipation, il a réduit les monosyllabes *es*, *est*, à l'état de syllabes survenantes, superflues. « C'est, « dit-il, comme s'il y avait *justus... Do...ne* ou *Do...ni...* « *salus.* » Et de là cependant cette règle absolue, souvent reproduite par le même auteur : « Les monosyllabes (qui se lient « par le sens au mot précédent) ne sont pas comptés, à moins « qu'ils ne soient à la fin de la médiation (1). » Encore cette restriction n'est-elle pas applicable aux terminaisons, puisque, selon la théorie du chantre de Chartres, le monosyllabe final, chargé de quatre belles notes, y doit être réputé nul. Ainsi

Dedit timentibus se

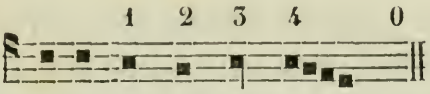
équivaudrait à

Dedit timen...bus (2).

(1) Nouvelle méthode par de La Feillée, Lyon, 1811, pag. 30. Ailleurs, sur ces mots, qui entrent dans une médiation de quatre syllabes : *Dominum de cœlis*, il dit en propres termes : « *de* n'est pas compté, parce que c'est un monosyllabe. » Il fallait dire évidemment : *parce qu'il est une syllabe superflue.*

(2) L'impartialité nous fait un devoir de dire que cette règle se

D'autres maîtres, se faisant aussi une loi de poursuivre à outrance les monosyllabes, sont du moins conséquents avec eux-mêmes, lorsqu'ils nous donnent cette formule de terminaison :



Il suffit d'exposer une pareille théorie, pour découvrir tout ce qu'elle renferme de puéril et de ridicule. Appliquée aux distinctions psalmodiques, elle y devient une cause de difficultés inextricables, en mettant les chantres dans la nécessité d'aller chercher bien loin, au-delà d'un monosyllabe réputé enclitique, une syllabe accentuée. On lèvera ces difficultés, en s'attachant à l'enseignement des anciens, qui appréciaient tout autrement la valeur des monosyllabes déclinables.

retrouve, mais plus restreinte, dans l'ouvrage déjà cité, de Le Menager (*Brevis appendix*, VIII tonor. p. 81) : « Observa etiam diligenter, quòd « in fine versûs, ejusmodi syllabæ, id est, monosyllabæ necnon ultimæ « syllabæ dictionum hebræarum, præter *Amen*, quasi pro nihilo repu- « tantur » ; et dans une méthode manuscrite de chant carthusien, qui est de la fin du dix-septième siècle (Bosserville) : « Quand le verset finit par « un seul monosyllabe, on le fait bref et on le joint à la dernière syllabe « du mot précédent. De même tout mot hébreu non décliné, est regardé « comme bref à la fin du verset. » Mais ce que nous devons aussi remarquer, c'est que la pratique des Chartreux (et il faut en dire autant de celle de l'église St-Germain), a toujours été contraire à cette règle, c'est-à-dire que, dans la pratique des Chartreux, c'est toujours la syllabe précédant le monosyllabe final ou la dernière du mot hébreu, qui devient brève, car ils chantent :

d e d c d dc
et ex-au-di-vĭt me,

comme ils chantent : *no-men do-mĭ - ni.* De même :

c c a c c c
vovit de-o Jă-cob.

Il n'est donc pas téméraire de penser que la règle précitée est défectueuse dans sa rédaction, et qu'elle ne doit pas être prise à la lettre.

Jamais ils n'ont enseigné, non plus, que tout monosyllabe influe, par lui-même, sur la quantité de la dernière syllabe du mot qui le précède et auquel il se rapporte. C'est là une assertion toute gratuite de nos théoriciens modernes, et une troisième erreur à signaler dans la règle précitée. Car, excepté le cas d'un *hiatus*, dont nous parlerons incessamment, le monosyllabe laisse à la syllabe dont il s'agit, la même quantité qu'elle aurait, selon les lois de l'accentuation, avant tout autre mot. Nulle part, les grammairiens latins ne disent qu'il en modifie la valeur temporaire. Ainsi le verbe *judica* ou *fecit*, se prononcera de la même manière, dans ces deux textes : *júdica causam* et *júdica me*, *fécit cœlum* et *fécit nos* (1); et c'est à cette règle, incontestablement, qu'on doit s'en tenir, dans la récitation directanée ou dans la teneur des psaumes. Faut-il en suivre une autre dans les médiations et les terminaisons? Ici, à la vérité, la dernière syllabe d'un mot paroxyton (2) suivi d'un monosyllabe, se prononce toujours avec la rapidité d'une brève, en présence de certaines notes privilégiées, parce qu'alors elle est toujours

(1) Ici, la dernière syllabe de *judica*, comparativement à la première qui porte l'accent, est brève, mais moins brève que la pénultième, comme nous le remarquerons ci-après, *Et brevibus sunt breviores syllabæ*. Cette différence est peu remarquable dans une récitation directanée, mais elle deviendra sensible dans les médiations et les terminaisons psalmodiques.

(2) On nomme *paroxyton*, un mot qui a l'accent aigu sur la pénultième, ce qui suppose nécessairement cette syllabe longue, dans les mots trissyllabiques et autres plus étendus, mais pas toujours dans les dissyllabes. Exemple : *magíster, fecísti, reserâre, láuda, Déus*. Le mot s'appelle *proparoxyton*, s'il a l'aigu sur l'antépénultième, comme *júdica, líbera, ópera*, quelque soit d'ailleurs la quantité de la dernière syllabe. C'est bien improprement que ces termes sont remplacés quelquefois par ceux de *spondaïque*, de *dactylique*, dont le sens est beaucoup plus restreint.

superflue ou survenante : par exemple, on ne chante pas :

mo - ti sunt pe-des
sci-to cor me-um

mais bien :

mo - ti sunt pe des quod lo - cu - tus sum. vi - vi - fi - casti me.
sci-to cor meum lon - ge fac-ti sunt, ... cordis me i sunt.

Mais il faut bien le remarquer, cette abréviation provient d'une cause accidentelle, extrinsèque, indépendante du monosyllabe (1). Et de là cependant cette règle absolue, établie par Nivers et par beaucoup d'autres théoriciens : « *La dernière « syllabe d'un mot qui précède un monosyllabe, est toujours*

(1) Cette cause, qui sera exposée ailleurs, c'est la nécessité de mettre en rapport avec telle ou telle note privilégiée, une syllabe accentuée, une syllabe forte, et non une syllabe faible, comme l'est ordinairement la dernière d'un mot. Aussi les Chartreux, qui se préoccupent peu du soin de faire concorder l'accent avec la note de l'élévation, si ce n'est dans certains cas exceptionnels, sont-ils conséquents avec eux-mêmes, en faisant l'élévation sur la dernière syllabe d'un mot paroxyton, suivi d'un monosyllabe :

Con-for - ta - ti sunt su - per me.

Cependant (chose singulière !) ils abrègent toujours, et rejettent comme superflue, la dernière syllabe du paroxyton, quand elle précède le monosyllabe final, soit des médiations, soit des terminaisons. Alors ils ne l'admettent pas en qualité de pénultième, comme on le voit dans l'exemple précédent : *supĕr me.* Tant il est vrai que, même en s'affranchissant des règles de la grammaire, pour se créer un système plus simple de prononciation, on n'évite pas l'inconvénient des exceptions. Nous aurons l'occasion de faire plus d'une fois cette remarque sur la méthode des Chartreux, méthode qui, toute singulière qu'elle est, nous paraît infiniment respectable, parce qu'elle a le mérite de n'avoir jamais varié depuis le temps de S. Bruno.

« *brève, pourvu que la pénultième de ce mot soit longue et* « *non autrement* (1). » Ce qui prouve que cette règle n'a pas d'autre fondement que celui dont nous avons parlé, ce sont ces expressions *et non autrement,* par lesquelles Nivers recommande de prononcer longue, dans les médiations et les terminaisons, la dernière syllabe d'un mot *proparoxyton,* suivi d'un monosyllabe : *Liběrā me, ĕrĭpē me, gĕnŭī te* (2). Certes, il ne pouvait mieux nous autoriser à conclure que le monosyllabe n'exerce par lui-même aucune influence, sur la dernière syllabe du mot auquel il se lie par le sens, mais qu'il laisse à celle-ci toute sa valeur. Donc nous nous en tiendrons à cette conclusion, qui est admise par tous les grammairiens, et qui décharge la théorie d'une prescription arbitraire, sans introduire aucun changement dans la pratique; car elle n'exclut pas le principe général, d'où dérivent les syllabes superflues, ni les modifications de durée dont elles sont susceptibles.

Maintenant nous devons justifier la restriction que nous avons faite, au sujet du *hiatus,* savoir : On assimile à la pénultième d'un proparoxyton, la dernière syllabe d'un mot, lorsqu'étant une voyelle brève, ou terminée par *m,* elle concourt avec la voyelle initiale du monosyllabe suivant ou de tout autre mot; par exemple : *plenă est, tuă est, bonŭm est, apertŭm est, scriptŭm est,* etc (3). Car un pareil choc n'était

(1) *Antiphonar. Roman., operâ* Guillelm. Nivers, pag. 99; *Dissert. sur le chant grég.,* pag. 174.

(2) Nous apprécierons, dans le chapitre *Des Médiations,* la raison de cette réserve, que nous retrouvons aussi chez les Chartreux. Elle se rattache à une question qui intéresse essentiellement la mélodie, et qui, par conséquent, n'est plus exclusivement de la compétence des grammairiens.

(3) Romani hiatum ferè in solis longis syllabis probant... Perrarus est hiatus in brevi syllabâ neque ille excusabilis, nisi accedente interpunctionis morâ. (Hermann, *Epitome doctrinæ metricæ,* p. 27 et 28.)

pas toléré chez les Latins, et pour l'éviter dans le discours oratoire et même dans le langage familier, ils recouraient soit à un changement de construction, soit à l'élision : *plena'st*, *tua'st*, *bonum'st* ou *bonu'st*, *scriptum'st*, ou *scriptu'st*, etc (1). Mais ni l'un ni l'autre de ces moyens n'étant admissible dans la prononciation liturgique, où la lettre sacrée doit ressortir pleinement, sans altération quelconque, il y a par là même nécessité de prononcer plus brièvement la première des deux voyelles en concours : *plénă ést*, *apértŭm ést*, etc. C'est ce qu'observent généralement, dans les médiations et terminaisons psalmodiques, les Chartreux, qui néanmoins s'inquiètent assez peu de l'élément grammatical.

Hiatibus admunerantur apud Latinos syllabæ litterâ *m* terminatæ, ut : *multùm ille, quantùm erat*, adeò ut penè cujusdam novæ litteræ sonum *m* reddat. Neque enim tunc eximitur, sed obscuratur, et tantùm aliqua inter duas vocales velut nota est, ne ipsæ cocant. (Quintil. *Instit.* lib. 9, c. 4, p. 471.) Notum quoque quàm hæc ipsa littera *s* et præterea *m*, quibus complures Latinæ terminantur dictiones, adeò ingratæ visæ sint ipsis quoque Romanis, ut hanc velut sibilantem, illam velut mugientem, elidendo terere et expungere e linguâ Latinâ conati fuerint sæpissimè, v. g. *dignu*, pro : *dignus*, *scriptu'st*, pro : *scriptum est*. (Vossius, *De poematum Cantu*, pag. 54.) At *m*, impressis invicem labiis, mugitum quemdam intrà oris specum attractis naribus dabit. (Marii Victorini, *Artis grammat.* lib. 1, p. 2454, edit. Putschii.)

(1) Dans le traité de la république de Cicéron, on lit habituellement : *posita st*, *ita st*, etc., et dans Plaute : *datu'st*, *scriptu'st*, etc., pour *datum est*, *scriptum est*. Ainsi, quand la consonnante *m* était suivie du verbe *est*, ce verbe était toujours atteint (à la 3e personne) par l'élision ; mais si la consonnante *m* était suivie d'un polysyllabe commençant par une voyelle (*multum ille, quantum erat*), alors celle-ci restait intacte, et c'était la première des deux voyelles en concours, qui devait seule s'éliminer, ou s'affaiblir, s'obscurcir d'une manière sensible, comme le dit Quintilien. (Marii Victorini, *Artis gram.*, de concursu vocalium, pag. 2509.)

Mais dans la déclamation des vers, l'élision n'avait pas lieu, nous dit un des plus savants philologues de l'Allemagne moderne; la première des deux voyelles en concours, prononcée très rapidement, devait se fondre avec la seconde en un seul temps : « Quum metra nonnisi sensûs adjuvandi et quasi co-« loribus quibusdam pingendi causâ inventa sint, neque illi « rectè recitant versus, qui ad sensum tantummodò attenti, « metra negligunt, neque hi, qui metra sola notantes, quid « sententia verborum exigat, non curant : sed ea demum justa « est recitatio, quæ utrumque respiciens, id agit, ut, dùm « sensui aptis distinctionibus satisfiat, simul etiam metra certo « et firmo incessu decurrant. Atque veteres ipsos ad hunc « modum recitavisse versus suos, illud prodit, quòd multis « in metris pro interpunctionis diversitate majorem minoremve « licentiam videmus concessam esse. Animadverti autem magis « fere in latinis versibus recitandis quàm in Græcis peccari...., « eo quòd multi syllabas in vocalem vel in *m* litteram exeuntes « antè vocalem planè omittant, pronuntiantque :

« *Descende cœl et dic age tibia,*
« *Monstr horrend inform ingens, cui lumen adempt est,*

« quum planè omnia proferenda sint :

« *Descende cœlo et dic age tibia,*
« *Monstrum horrendum informe ingens, cui lumen [ademptum est,]*

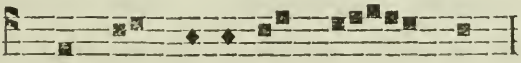
« sed sic, ut et *o* antè *c* et ista *um* antè eas quæ sequuntur « syllabas, raptim inserta audiantur quidem, verùm ut pars « tantùm sequentis, syllabæ (1) ».

(1) Godofredi Hermanni, *Epitome doctrinæ metricæ*, præfatio, pag. 6 et 7.

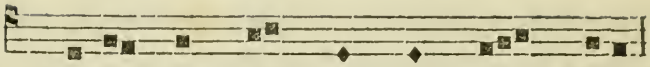
La pratique de l'élision, dans la versification italienne, est conforme à l'enseignement de M. Hermann, et rien n'autorise une autre prononciation dans le chant des hymnes soit poétiques soit prosaïques, dont chaque vers a toujours un nombre déterminé de syllabes.

On ne doit jamais supprimer, comme on le fait généralement, celles qui ne sont pas comptées dans la mesure, par exemple :

« Car alors toutes les syllabes, dit Nivers, doivent être « distinctement prononcées, sans aucune élision ou synalèphe, « parce que le chant doit perfectionner la prononciation, et « non pas la corrompre, comme font ceux qui scandent les « vers en les chantant. Cet abus a été désapprouvé par tous « les savants. Si l'on ne scande pas en déclamant des vers, « encore moins doit-on scander en chantant, puisque le chant « est une expression plus authentique de la déclamation ou de « la prononciation (1) ». Donc, partout où se produit, dans les hymnes, cette coïncidence de deux syllabes, dont la première est superflue, il faut considérer à quelle note elles correspondent, et partager en deux le temps de cette note, pour en attribuer une fraction à chacune des voyelles en conflit, par exemple :



(1) *Dissertation sur le chant grégorien*, pag. 139. L'abus si justement réprouvé par Nivers, est encore érigé en règle dans le *Dictionnaire de musique* de M. Migne, v° *hymne*.



Vi - de - re post - quàm il - lum Magi (1).

« 4° Lorsque deux monosyllabes se suivent et sont liés « ensemble par le sens, ils sont considérés comme un seul « mot, et le premier seulement est accentué, v. g. *dé te*, « *ád te*, etc. »

Il est bien vrai que deux monosyllabes, placés dans cette condition, se prononcent comme un seul mot : *duo tanquàm unum enuntio dissimulatà distinctione* (2); mais c'est précisément le premier des deux qui, étant généralement indéclinable et proclitique, doit rester muet, d'après l'enseignement unanime des grammairiens, tandis que le second, qui est déclinable, conserve son accent : *de té, ad té.* Reconnaissons, néanmoins, que l'usage de priver le second monosyllabe de l'accent, pour le donner au premier, existait chez les Latins, mais pour un très petit nombre de cas seulement, tels que *mécum, técum, vobíscum*, etc.; encore ici le second élément est-il indéclinable, et ne fait-il avec l'autre qu'un mot proprement dit, un mot *composé.* Comment donc l'exception, si c'en est une, s'est-elle transformée en règle dans les méthodes de plain-chant?

Est-ce un emprunt que l'on aura fait inconsidérément à l'accentuation grecque? Car les prosodistes grecs nous disent que, *si plusieurs enclitiques se suivent* (et ils mettent ἐστι, μοῦ, μοί, etc., au nombre des enclitiques), *celle qui précède reçoit toujours l'accent de la suivante, de sorte que la dernière seule reste sans accent* (3). Il est vraisemblable que d'autres

(1) D. Jumilhac, 6e part., ch. 4, pag. 271.

(2) Quintil. *Institut. orator.* lib. 1, c. 5, p. 125.

(3) *De l'accentuation grecque*, par M. Egger, pag. 107. Les gram-

causes auront concouru, dans ces derniers temps, à répandre le prétendu principe dont nous parlons; savoir : l'ignorance des véritables règles de l'accent, l'interprétation fausse et la forme équivoque de cette règle : *deux monosyllabes liés l'un à l'autre par le sens, sont considérés comme un seul mot, comme un dissyllabe,* d'où l'on a conclu que le premier élément d'un dissyllabe étant très généralement accentué, c'était aussi le premier des deux monosyllabes unis par le sens, qui devait recevoir l'accent (1). Or, on ne pouvait tirer une conclusion qui fût en contradiction plus flagrante avec la doctrine des anciens, puisqu'en nous enseignant que deux monosyllabes, dont le premier est proclitique, se prononcent comme un seul mot ou sous un seul accent, *tanquàm unum enuntio,* ils ont soin d'ajouter, que cet accent, c'est celui du dernier monosyllabe, *in té, ad té, a mé* (2). C'est d'ailleurs ce qu'a fort bien observé Guidetti, dans son *Directorium chori,* en réservant l'accent au monosyllabe final du verset : *speravimus in té* (3), et ce que recommande aussi D. Jumilhac sur ces mots : *respice in nós.* Cette règle doit être suivie constamment dans la teneur des psaumes; mais, comme nous le prouverons un peu plus tard, elle n'oblige pas d'une manière aussi rigoureuse dans les médiations, où de temps en temps on est forcé d'élever la voix sur un monosyllabe proclitique, par une

mairiens latins se plaignent, de temps en temps, de ces importations grecques. (Voyez Alvarez, *De accentu,* pag. 113.)

(1) C'est la conclusion à laquelle s'est attaché M. Mantin, *Traité de Psalmodie,* pag. 23 et 31.

(2) Voyez les règles des anciens, telles que nous les avons exposées précédemment sur les proclitiques.

(3) Guidetti, *Directorium chori,* pag. 117; *La science et la pratique du plain-chant,* par D. Jumilhac, pag. 246.

nécessité inhérente à la nature de la mélodie, et non en vertu des lois de l'accentuation latine.

D'après ces considérations, il est fort inutile de discuter plusieurs questions qui présupposent l'exactitude des prétendues règles que nous venons d'apprécier, et qui sont résolues en tout sens, dans les différentes méthodes de plain-chant. Quand une fois on a isolé les moyens de la pratique, des principes auxquels ils se lient nécessairement, on s'expose à tomber dans tous les écarts dans lesquels entraîne le caprice et la routine, et on adopte quelquefois, comme l'a fait D. Jumilhac lui-même, les formules les plus contradictoires (1). Alors l'unité devient impossible, et les règles n'ont plus de force, d'autorité, parce qu'elles ne reposent plus sur leur fondement naturel.

ARTICLE III.

RÉSUMÉ DES RÈGLES DE L'ACCENT ET DES PRINCIPALES EXCEPTIONS QU'ELLES SUBISSENT, SURTOUT DANS LA RÉCITATION LITURGIQUE.

La fusion de l'accent et de la quantité, ayant fait disparaître depuis longtemps le circonflexe, et les prescriptions arbitraires des auteurs modernes étant éliminées, l'accentuation latine

(1) N'est-il pas étonnant qu'on rencontre, dans le savant traité de D. Jumilhac, des contradictions telles que celles-ci : Le premier de deux monosyllabes unis par le sens, doit-il être accentué? Oui : *nón sum oblítus.* Est-ce le second seulement qui doit être accentué? Oui, *et núnc et sémper.... per ós sanctórum.* Le monosyllabe qui se rattache par le sens au mot précédent, est-il enclitique, bien que déclinable? Oui : *locútŭm ĕst supérbiam;* non : *oblivísceris mé in finem... super mél et fávum!...* On dira peut-être que D. Jumilhac a voulu présenter différentes formules, conformes aux usages des différentes Eglises; mais on peut facilement constater que sa doctrine sur les monosyllabes est aussi

se réduit par là même à une théorie très simple, dont nous pouvons résumer ainsi les règles principales :

1° Tout mot latin, qui n'est pas subordonné à un autre comme enclitique ou comme proclitique, reçoit l'accent aigu, que nous appellerons désormais simplement l'*accent*.

2° Il n'y a, dans chaque mot latin, qu'une seule syllabe qui reçoive l'accent, et cette syllabe privilégiée, c'est la première dans les dissyllabes; c'est la pénultième longue ou (si celle-ci est brève) l'antépénultième, dans les mots qui ont plus de deux syllabes.

3° *Exceptions.* —Nous avons énuméré précédemment le petit nombre de particules inséparables qui, comme enclitiques, reportent leur accent sur la dernière syllabe du mot précédent, et de cette énumération il résulte que les monosyllabes déclinables, tels que *me, te, se, nos, vos, sum, sunt,* etc., n'étant pas dans la catégorie des enclitiques, restent soumis aux règles générales, ou qu'ils reçoivent l'accent. Néanmoins, ils en sont privés accidentellement dans la teneur des psaumes, lorsqu'ils précèdent immédiatement une autre syllabe accentuée; mais c'est une exception, dont il faut chercher la cause dans la nature même de cette récitation *à voix continue*, et

peu fixe que ses formules. Ainsi il dit formellement (pag. 246), que de deux monosyllabes qui terminent une phrase, le second est accentué, comme dans : *respice ĭn nós,* et pag. 212, il ajoute : « Cela « n'empêche pas que les monosyllabes ne soient notés en d'autres en- « droits, comme s'ils avaient l'accent sur la pénultième ou l'antépénul- « tième, conformément à la règle de grammaire, qui rejette l'accent « d'un monosyllabe latin, lorsqu'il est final, sur la pénultième ou l'an- « tépénultième du mot précédent. » D. Jumilhac ne dit pas ici sur quelle grammaire il s'appuie. Ce n'est certainement ni sur celle des anciens, ni sur celle de Port-Royal, à laquelle il renvoie néanmoins, dans son chapitre *Des accents*.

non dans les principes de l'accentuation latine, comme nous l'avons déjà remarqué.

Quant aux règles particulières qui concernent les proclitiques, elles peuvent se résumer dans une seule, savoir : que les prépositions et les conjonctions même polysyllabiques, à plus forte raison les monosyllabes indéclinables, quand ils se trouvent dans l'ordre prépositif, sont généralement privés de l'accent. Mais cette règle exceptionnelle, d'une application si fréquente chez les Latins, s'arrête encore avec la teneur des psaumes; elle ne s'étend ni aux médiations ni aux terminaisons, comme nous le verrons incessamment.

Il nous reste maintenant à compléter la théorie de l'accentuation, par quelques règles relatives aux mots étrangers, dont l'usage est très fréquent dans la langue de l'Eglise. Car nous avons remarqué précédemment que, sur ces sortes de mots, la doctrine des anciens était assez confuse et insuffisante (1). Or, pour en bien déterminer l'accentuation, voici une distinction essentielle qu'il ne faut point perdre de vue :

Ou ces mots conservent leur terminaison propre, ou ils prennent la forme latine. S'ils conservent leur terminaison propre, restant indéclinables, ils doivent conserver l'accent de la langue à laquelle ils appartiennent, et en suivre la loi. Ainsi 1° les mots entièrement hébreux et indéclinables, prennent généralement l'accent sur la dernière syllabe, comme *amén, cherubím, seraphím, Jerusalém, Israél, Abrahám, Jacób,* etc (2). Cependant par exception, quelques-uns sont

(1) Voyez dans l'excellent chapitre de M. Quicherat, sur l'accent, les causes de cette confusion. (*Traité de versification latine,* 15e édition, 1 vol. in-12, pag. 335.)

(2) C'est le principe du dernier déterminant, qui domine généralement dans la langue hébraïque. (Voyez Prompsaut, pag. 988; Benloew, p. 94.)

accentués sur la pénultième, comme *Abel, Achitópel, Báal, Bethsámes, Ephráim, Ephráta, Édom, Jáphet, Melchisédech,* etc (1). Ainsi 2° on prononce *paralipoménon, lithóstrotos, eléison*, parce que telle est l'accentuation grecque de ces mots (2).

Si les mots étrangers prennent la forme latine, voici les règles qui en déterminent l'accentuation, selon qu'ils sont hébreux ou grecs. 1° Les mots hébreux prennent la terminaison latine de deux manières, savoir : ou ils adoptent la terminai-

(1) « Les mots hébreux contenus dans l'ancien et le nouveau Testa-« ment, dit M. Prompsaut, ne dépassent pas le nombre de cinq mille, « parmi lesquels quatre cents à peu près ont, par exception, la pénul-« tième aiguë, et soixante ou quatre-vingts, tout au plus, l'antépénul-« tième. Ceci doit s'entendre des mots hébreux qui ne suivent pas la « déclinaison latine. » (*Traité des lettres*, pag. 990.)

Alvarez ajoute fort sagement, en parlant de ces mots : « Si qua erit in « hæbreis vocibus, cujus verus accentus propter insolentiam vulgi aures « graviter offendat, in vulgi conventu satius videtur (id quod fecisse se « Cicero dicit in *Oratore*) scientiam sibi reservare, usum populo conce-« dere. Quocircà Melchísedech antepenultimâ acutà dicam potiùs, quàm « penultimâ, sicuti vera pronunciatio postularet. » (Alvarez, *De accentu*, pag. 115.) Doit-on appliquer l'observation d'Alvarez, au nom de Jacob et au saint nom de Jésus, en les accentuant sur la première syllabe? C'est ce que prétend l'abbé Lebeuf, page 113 de son traité historique : « Faire brève, dit-il, la première syllabe de *Jacob*, c'est trop rapprocher « ce nom hébreu de la prononciation usitée dans le langage le plus bas. « Il y aurait aussi de l'indécence à courir sur la première syllabe d'un « nom aussi respectable que celui de Jésus. » Mais nous le demandons, s'il n'est pas très facile de prononcer gravement, dignement, la première syllabe de ces mots, tout en conservant l'accent à la dernière? On peut donc s'en tenir, sur l'accentuation de ces mots, à la règle générale, comme le faisaient les anciens : « *Barbarus* et *acuit, obliquis regula* « *servit,* » id est, nomina hæbrea in ultimâ acuuntur in recto, in obliquis regulam sequuntur. (Alexander, v. 50; Thurot, pag. 41.)

(2) Sanè verba græca græcis accentibus efferimus, si iisdem litteris pronuntiaverimus. (*Diomedis*, lib. 2, pag. 428.)

son nominale latine, à leur nominatif demeuré intègre, comme *Adam, Adam-us, Jacob, Jacob-us,* etc., et, en ce cas, ils conservent l'accent sur la syllabe qui l'avait dans leur langue propre : *Adámus, Jacóbus, Joséphus;* où ils prennent la terminaison latine, en formant irrégulièrement leur déclinaison, comme *Abraham, Abrahæ,* et alors ils prennent l'accent latin aux cas qui ont la forme latine, *Ábrahæ, Sáræ, Mósis.* 2° Quant aux mots grecs, ou ils ont, en se déclinant, une terminaison qui est à la fois grecque et latine, comme *latria, cyclopas,* et alors ils prennent l'accent grec : *latrìa, cỳclopas* (c'est aussi l'usage d'accentuer ainsi le nom de l'auguste Mère du Sauveur, *Maria* (1), quoique, selon Riccioli, on doive le prononcer autrement selon les règles : *Mária, Lúcia,* etc.); ou ils ont une terminaison purement latine, et ils prennent l'accent latin : *cyclópes, olýmpus.* Quand on ne connaît pas l'accent propre d'un mot étranger, le parti le plus sage est de le prononcer comme s'il était latin.

ARTICLE IV.

MESURE OU DURÉE DES SYLLABES DANS LA PSALMODIE, SOUS L'INFLUENCE DE L'ACCENT.

Il y a, dans le langage des arts, dit M. d'Ortigue, des écueils cachés sous les mots; nous voulons parler de ces expressions homonymes et en quelque sorte cosmopolites qui, transportées d'un ordre d'idées dans un autre, laissent ordinairement dans l'esprit beaucoup de confusion. Tel est le mot *mesure,* dont le sens est si différent, selon qu'on l'applique soit au

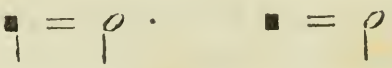
(1) C'est ainsi qu'il est prosodié chez les anciens poètes chrétiens : *Márĭa.* La quantité actuelle que l'on attribue à ce mot, paraît dater du moyen-âge. (Quicherat, *Thes. poet. linguæ latinæ.*)

plain-chant et à la psalmodie, soit à la poésie ancienne et à la musique moderne. Ici, en effet, il rappelle toujours des valeurs temporaires très précises et disposées nécessairement (du moins en poésie) selon tel ou tel ordre déterminé; là, il n'exprime ni des fractions de temps limitées d'une manière aussi stricte, ni un mode de succession aussi inflexible. Il est donc impossible d'assigner au mouvement de la psalmodie une mesure proprement dite, parce que, comme le dit D. Jumilhac après Guy d'Arezzo, elle participe autant de la récitation ou prononciation, que du chant, et qu'elle échappe par son allure essentiellement libre, non pas à toute règle, mais aux étroites combinaisons, aux lois strictes du mètre (1).

Cependant, comme chaque mot, dans ce genre de récitatif, a un accent, dont l'effet, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, est de renforcer et d'allonger un peu la syllabe qu'il affecte, on peut dire, en général, que toute syllabe équivalant dans sa prononciation à une certaine division de la durée, qu'on appelle *temps,* la syllabe accentuée occupe à peu près un temps et demi, surtout dans les mots trissyllabiques ou plus étendus, et que les autres syllabes n'ont pas au-delà d'un temps. Celles-ci sont donc relativement brèves, et celles-là relativement longues, sans avoir toutefois une valeur double, comme les longues de la métrique, dont les divisions ne sont appli-

(1) Sunt verò quasi prosaïci cantus, in quibus non est curæ, si aliæ majores, aliæ minores partes, et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum. Metrici autem sunt et cantus, quia ità sæpè canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicuti fit cùm ipsa metra canimus..... Non autem parva est similitudo in metris et cantibus, cùm et neumæ loco sint pedum, et distinctiones loco sint versuum : utpotè ista neuma dactylico, illa verò spondaïco, alia iambico more decurrit..... Proponat sibi musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus quibus pedibus faciat versum. (Guido Aretin., cap. 15, *Micrologi.*)

cables ni au chant plane, ni en général à la déclamation de la prose. Ces deux espèces de valeur peuvent être figurées de cette manière :



Nous devons le remarquer néanmoins, cette double notation ne nous donne qu'une idée incomplète de la valeur des syllabes sous l'influence de l'accent. Car entre celles qui, d'après ce système, sont réputées brèves, il en est certainement qui sont plus brèves que les autres dans la prononciation; par exemple, la pénultième des mots proparoxytons, comme *Domĭnus, mirabĭlis* (1). N'est-ce pas un fait constant, palpable, que la voix, après s'être élevée, dans ces sortes de mots, sur l'antépénultième, retombe subitement sur la suivante, et avec tant de force qu'elle l'écrase, pour ainsi dire, de son poids, et

(1) Sit in hoc quoque aliquid fortassè momenti, quòd longis longiores et brevibus sunt breviores syllabæ, ut quamvis neque uno minus tempore habere videantur, neque plus duobus temporibus, lateat tamen nescio quid, quod supersit aut desit. (Quintil. *Instit. orat.* lib. 9, c. 4, pag. 504.)

Toutes les syllabes brèves sont égales entr'elles, en poésie, et la même observation s'applique aux longues, parce qu'elles correspondent toutes à un même mouvement de *levé* ou de *frappé;* aussi les anciens poètes n'y voyaient aucune différence. Mais, dans le langage ordinaire, la voix allonge ou raccourcit la durée des syllabes, en passant par une série de degrés plus ou moins appréciables. « Ainsi, dit Denys d'Hali- « carnasse, quoique l'*omicron* soit une voyelle brève, cette voyelle, « dans le mot *odos,* se prononcera plus brève que dans *rodos;* dans « *rodos* plus brève que dans *tropos,* et dans *tropos* plus encore que « dans *strophos.*» Ces quatre voyelles, de fait inégales en durée, sont réputées égales en poésie et considérées toutes comme valant la moitié d'une syllabe longue. Mais le simple discours n'est pas enchaîné par cette prosodie de convention. La musique, non plus, ne connaît pas de pareilles entraves. C'est un point que nous éclaircirons plus tard, en parlant du *rhythme musical.*

qu'elle finit quelquefois par l'éliminer, par l'effacer entièrement? C'est ainsi que *Domine, periculum, validè, virago,* etc., ont été réduits, par contraction ou par syncope, à la forme de *Domne, periclum, valdè, virgo.* L'affaiblissement de l'*u* en *i* ou en *e*, paraît devoir être attribué à la même cause dans *optĭmus, maxĭmus = optŭmus, maxŭmus,* et dans *déjĕro, pejĕro = dejūro, perjūro* (1). La dernière syllabe des mots se ressent aussi, tout naturellement, du coup qui a fait descendre la voix très rapidement sur la pénultième. Quintilien nous apprend, après Cicéron, qu'elle tombait dans le langage familier, comme nos *muettes,* et même qu'elle y était généralement annulée, supprimée; mais il blâme ce dernier usage, et il recommande aux maîtres de veiller à ce qu'elle ne disparaisse point dans la prononciation (2). Aussi, bien qu'elle ne soit pas réputée longue, elle a plus de poids, de consistance, qu'une pénultième brève. Il en est de même des syllabes qui précèdent l'accent, et qui, en se resserrant près de lui, pour rendre plus intime l'unité du mot, deviennent généralement *brèves communes* ou de moyenne valeur, quelque soit leur quantité prosodique.

De là il suit qu'une note semi-brève exprimerait assez

(1) Benloew, pag. 172, 174.

(2) Cicero, *De Divin.* II. 40... Dilucida erit pronuntiatio, primùm, si verba tota exegerit, quorum pars devorari, pars destitui solet, plerisque extremas syllabas non proferentibus, dùm priorum sono indulgent.... Curabit ne extremæ syllabæ intercidant. (Quintil. *Institut.* lib. I, cap. 8, et lib. XI, cap. 3.) Ainsi le langage vulgaire, dans ces temps si éloignés, se rapprochait déjà de celui des dialectes modernes de l'Italie et de l'Espagne : *prim ball, vostr sempr,* pour *primo ballo, vostro sempre.* (Benloew, pag. 183.) En France, c'est l'avis contraire à celui de Quintilien, qu'on doit répéter constamment : « Caveatur quàm maximè, « ut ultima syllaba non protrahatur sive turpiter caudetur. » (*Musica choralis franciscana.*)

convenablement la valeur des pénultièmes brèves, soit dans la teneur des psaumes, soit dans les médiations et terminaisons où elles ne figurent qu'en qualité de *survenantes*, et que les autres syllabes non accentuées, seraient mieux représentées par une note brève-*commune* ■. Ainsi la mesure des syllabes, dans la psalmodie, serait figurée de cette manière :

syllabe longue ou accentuée.	brève commune ou de moyenne durée.	pénultième brève ou simplement brève.

Remarquons cependant que la brève commune ■ s'applique assez généralement, dans la psalmodie, aux deux parties dont se composent les dissyllabes, tels que *erant, deum, timor*, etc. Car tout en demandant un petit renforcement, un peu plus d'insistance, la première syllabe de ces mots ne se prolonge pas tellement, qu'elle diffère beaucoup de la seconde par sa durée, dans une récitation soutenue, et qu'il soit nécessaire d'exprimer cette différence par une note longue. Tout au plus aurions-nous quelques réserves à faire à cet égard, dans les médiations et les terminaisons.

Cette notation, destinée à distinguer trois espèces de syllabes, est précisément la même qu'adopte Guidetti, dans son *Directorium chori* : « Notæ quæ diversimodè designatæ per « totum directorium reperiuntur, sunt hujusmodi.... hæc « nota ■ vocatur brevis; cui subjecta syllaba ità profertur, ut « in canendo tempus unum insumatur. Hæc ♦ dicitur semi- « brevis, et syllaba quæ sub illam cadit, celeriùs est per- « currenda, ut dimidium unius temporis impendatur. Hæc « altera ¶ quæ longa est, paulò tardiùs proferenda est, adeò « ut in cantu tempus unum et dimidium (circiter) insumatur...

« Expedire arbitrati sumus totum hunc cantum tribus his tan-
« tummodò notis comprehendere, tùm quia his usi sunt artis
« musicæ veteres et doctissimi magistri, tùm etiam quia in
« antiquis et recentioribus libris hæ solùm reperiuntur. »

Mais, nous le répétons, de peur qu'on ne se méprenne sur la portée de la règle posée par Guidetti : la triple distinction qu'il établit entre les signes de durée, nous donne une idée approximative de la valeur des différentes syllabes, et rien de plus. Jamais la notation, quelle qu'elle soit, n'offrira la mesure exacte de tous les mouvements d'un chant qui a pour caractère distinctif l'inégalité même des sons dont il se compose, et des mots, des syllabes, auxquels il s'adapte (1). C'est l'observation très juste qu'a faite avant nous D. Jumilhac : « Les chants « psalmodiques et leurs ligatures, dit-il, sont notés souvent « avec la même note carrée, soit parce qu'il n'est pas aisé de « leur assigner d'autres notes qui marquent bien leur inégalité « incommensurable, soit parce qu'on ne note ordinairement « que fort peu de pièces de cette espèce de chant, savoir les « intonations et les notes fondamentales des médiations et des « terminaisons des versets ou autres choses semblables, dont « l'inégalité n'est pas malaisée à régler, non plus que la teneur « qui se rencontre dans leur milieu, lorsque l'on sait bien « l'endroit où les accents doivent être assis, particulièrement « ceux des deux ou trois dictions qui entrent dans les cadences « des médiations et dans celles des terminaisons, ou bien qu'ils « y sont marqués comme il faut (2) ». En d'autres termes, ce n'est pas la notation des antiphonaires qui donne la mesure d'un chant qui, par sa nature, est incommensurable; c'est

(1) Joannes Guidetti, *De modo utendi directorio.*

(2) *La science et la pratique du plain-chant*, par D. Jumilhac, pag. 155 et 156.

au grand principe de l'accent qu'il faut s'attacher, pour déterminer la vitesse ou la lenteur des temps qui lui conviennent. Néanmoins, on rend plus facile l'application de ce principe, en représentant par différents signes, trois espèces de syllabes qui ont en effet une différence bien marquée dans la prononciation. C'est tout ce que nous nous sommes proposé, en reproduisant la forme donnée par le *Directorium chori*, et c'est, nous le croyons, le seul résultat qu'on puisse attendre en pareille matière, d'une théorie écrite, *Sed hæc et hujusmodi meliùs colloquendo, quàm vix scribendo monstrantur* (1).

CHAPITRE V.

LES RÈGLES DE L'ACCENT SONT-ELLES APPLICABLES AUX MÉDIATIONS ET AUX TERMINAISONS PSALMODIQUES? (2)

Quelques notions préliminaires sur ces deux parties si importantes de la psalmodie, non-seulement ne nous éloigneront pas du but indiqué par la question, mais elles nous en rappro-

(1) Guidonis Aretin. *Micrologus*, cap. 15.... Difficilè quippè intelliguntur...., si non adsit qui pronuntiando ità sonare morulas syllabarum faciat, ut eis exprimantur sensumque aurium feriant genera numerorum...., quæ omninò sentiri nequeunt, nisi auditorem pronuntiator informet. (Augustin. *Epist.* 131.)

(2) Notre premier dessein était d'exposer tout simplement les règles spéciales qui déterminent le rôle de l'accent latin, dans les médiations et les terminaisons. Mais on affirme, dans plusieurs publications récentes, que toutes ces règles sont une innovation, que l'influence de l'accent ne doit pas s'étendre au-delà de la teneur des psaumes, de la récitation

cheront, en éclairant notre marche dans une discussion, qui n'est pas exempte de difficultés.

« Les premiers chrétiens, dit l'abbé Lebeuf (1), ayant adopté « l'antique usage de réciter des psaumes, voulurent que cette « récitation fut animée, soutenue par quelques sons mélodieux. « Ils s'attachèrent donc à rendre la fin de chaque verset plus « sensible, par une cadence de voix ou *petite neume* (c'est ainsi « qu'ils appelaient la réunion de deux ou trois notes différentes, « sur une ou plusieurs syllabes); et de là ce qu'on nomme « aujourd'hui terminaison (au moyen-âge, *distinctio*) (2). « Mais non contents de moduler la fin des phrases, ils recon- « nurent que le sens, autant que le besoin de respirer, de- « mandait, après un certain nombre de mots, des pauses et « des divisions. Ils marquèrent ces divisions ou distinctions, « par quelques accents combinés aussi dans un ordre mélo- « dique, et de là ce qu'on nomme aujourd'hui *médiation*, « (*media distinctio*) ».

Quelques ordres religieux observent de plus une formule nommée *flexe*, ou une seconde espèce de médiation, quand la

directanée. A l'appui de ce sentiment, on cite un passage de l'*Instituta Patrum*, qui nous paraît susceptible de différents sens, et on l'oppose hardiment à une foule de traités, dont les auteurs prétendent bien aussi reproduire la doctrine des anciens. Dans un tel conflit, c'est aux anciens eux-mêmes que nous devions demander une réponse propre à nous fixer. Donc nous avons consulté leurs théories, apprécié le témoignage des manuscrits, discuté les raisons favorables ou contraires à chaque sentiment. Alors seulement, nous avons cru pouvoir formuler, avec connaissance de cause, nos conclusions pratiques.

(1) *Traité historique*, pag. 51 et 183.

(2) Sunt præterea multa, quæ comferri magis quàm scribi oportet, quæ scilicet in principiis vel *distinctionibus* et membris versuum pro *accentuum* ratione observanda sunt. (Hucbaldi, *De tonis et psalmis modulandis*. Apud Gerbert, *Scriptores*, tom. I, pag. 221.)

teneur est assez longue, à partir de l'intonation, et qu'elle peut se partager naturellement en trois membres, par exemple: *Peccator videbit et irascetur. — Dentibus suis fremet et tabescet. — Desiderium peccatorum peribit.* Cette inflexion se fait, en laissant tomber la voix, d'une seconde ou d'une tierce, au-dessous de la dominante. Mais c'est un usage qu'on ne doit suivre que là où il est établi par une constante tradition.

L'intonation, qu'on appellerait bien mieux *introduction*, autre module qui commence le chant et le conduit à la teneur, n'est venue que postérieurement. Comme elle n'est applicable qu'au premier verset de chaque psaume (si ce n'est dans les cantiques évangéliques, encore ne s'applique-t-elle qu'au premier verset du cantique *Nunc dimittis*), elle n'a pas été partout admise avec la même unanimité, et voilà sans doute pourquoi elle présente, dans les formules des différentes églises, tant de variations. Quoiqu'il en soit, ces cadences constituant la partie mélodique de la psalmodie, se rattachent, par une conséquence nécessaire, à l'un des modes du plain-chant, c'est-à-dire au mode de l'antienne qui suit le psaume, et quelquefois le précède; car l'antienne en est l'accompagnement, le complément indispensable (1).

Mais ce que nous devons surtout remarquer ici, c'est le rapport des médiations et des terminaisons psalmodiques,

(1) Remarquons cependant que la terminaison ne se fait pas toujours sur la corde finale de son mode, que souvent elle est arrêtée et suspendue sur une des cordes supérieures, et qu'elle s'étend quelquefois plus bas que la corde finale elle-même. Si elle aboutit à la corde finale, on l'appelle *terminaison complète;* si elle finit au-dessus ou au-dessous, on la nomme *incomplète*, par la raison que le psaume et l'antienne ne font qu'un seul corps, et qu'alors les deux membres de ce corps, n'offrent pas, à la fin, une parfaite unité. (Lebeuf, pag. 185.)

avec les distinctions qui étaient marquées dans la prose écrite des Grecs et des Latins, pour en régler la prononciation. S. Isidore de Séville, dans ses *Origines*, nous a laissé, à cet égard, les renseignements les plus intéressants, précieux restes de la théorie qui, chez les anciens, assujétissait à des principes communs, la musique, la grammaire et l'éloquence. « Lorsque le sens de la phrase, dit-il, sans être tout-à-fait « déterminé, permettait cependant de faire un repos suffisant « pour respirer, on mettait un point au-dessous de la dernière « lettre de cette phrase (c'était l'équivalent du point et de la « virgule modernes), et on appelait ce repos, en grec, *comma*, « en latin *subdistinctio*. Si le sens était plus marqué, plus « distinct, mais laissait encore quelque chose à désirer pour « être parfait, on élevait le point à la hauteur du milieu de la « dernière lettre de la phrase (aujourd'hui on emploie deux « points), et ce repos se nommait, en grec, *colon*, en latin « *media distinctio*. Si enfin le sens était parfait et absolument « déterminé, ce point, placé maintenant au bas de la lettre, « se mettait en haut de la dernière lettre de la phrase, et c'est « ce qu'on appelait, en grec, *periodos*, en latin *distinctio*, « *disjunctio* (1). » Or, ce genre de ponctuation ne réglait pas seulement les pauses, les silences, mais les inflexions de la

(1) Ubi enim in initio pronuntiationis necdùm plena pars sensûs est et tamen respirare oportet, fit comma, id est, particula sensûs, punctusque ad unam litteram ponitur, et vocatur subdistinctio, ab eo quòd punctum subtùs, id est, ad unam litteram, accipit. Ubi autem in sequentibus jam sententia sensum præstat, sed adhùc aliquid superest de sententiæ plenitudine, fit colon, mediamque litteram puncto notamus, et mediam distinctionem vocamus, quia punctum ad mediam litteram ponimus. Ubi verò jam per gradus pronuntiando plenam sententiæ clausulam facimus, fit periodus, punctumque ad caput litteræ ponimus, et vocatur distinctio, id est, disjunctio, quia integram separat sententiam. (Isidor. Hispalens, *De Origin.* lib. 1, cap. 19.)

voix, il indiquait les incises ou membres de phrase qui devaient être détachés les uns des autres par une légère modulation, afin qu'il n'en échappât rien à l'oreille de l'auditeur (1). Entre ces divisions et celles qu'on observe dans la psalmodie, l'analogie est frappante (2). On reconnaîtra un peu plus tard si ces notions sont étrangères au sujet que nous avons à traiter, et dont nous abordons à l'instant la discussion.

ARTICLE 1er.

VÉRITABLE ÉTAT DE LA QUESTION.

Réponse des théoriciens les plus célèbres, depuis le neuvième jusqu'au dix-septième siècle. — Témoignage des manuscrits. — Exagérations relatives au rôle de l'accent, dans la plupart des méthodes modernes, et complications qui en résultent. — Limites dans lesquelles doit se développer le double principe de l'élément grammatical et de l'élément mélodique.

Que l'action propre de l'accent soit souvent combattue, annulée par celle de la mélodie, dans les médiations et les

(1) Prima positura subdistinctio dicitur, etc. Dictæ autem posituræ, vel quia punctis positis annotantur, vel quia ibi vox pro intervallo distinctionis deponitur. (Isidor. Hispalens. *Ibid.*) Sint quædam vocis declinationes, prout... aut verborum depositio aut inceptio aut transitus postulabit, ut qui singulis pinxerunt coloribus, alia tamen eminentiora, alia reductiora fecerunt, sine quo ne membris quidem suas lineas dedissent. (Quintil. *Institut.* lib. 11, cap. 3.)

(2) In psalmodiâ igitur finis cujusque versûs est periodus; media pars quæ duobus punctis distinguitur, colon, utpotè præcipuum membrum versûs; quæ autem a principio versûs usque ad colon et indè usque ad finem, distinctiunculæ interveniunt, ea sunt commata seu latino more incisa vel subdistinctiones, quas monachi depressione vocis significare solent, ut eas a pausâ seu medio puncto distinguant. Hæ omnes notæ versibus psalmorum ex instituto appositæ sunt, ut ad singulas pro suo cujusque modo, interquiescendo et respirando, aptè distingui possint variæ orationis sententiæ atque conceptus. (J. Eveillon, *De rectâ ratione psallendi*, pag. 34.)

terminaisons psalmodiques, c'est là un fait incontestable et facile à expliquer. L'accent, par sa nature, est une élévation; mais souvent la syllabe qu'il affecte, correspond nécessairement à une note qui détermine, dans le chant, un mouvement contraire, un abaissement. Il faut donc alors que l'accent s'efface, comme signe d'élévation, qu'il suspende momentanément son élan du grave à l'aigu, pour laisser un libre cours à la mélodie, dont les combinaisons seraient, autrement, renversées, anéanties. Mais en cessant de remplir sa fonction principale, l'accent ne peut-il pas, ne doit-il pas souvent remplir une fonction secondaire, celle de marquer le temps fort, un petit prolongement, comme on le fait tous les jours, soit dans une récitation directanée (*Dŏmĭnăs*), soit sur l'avant-dernière syllabe essentielle d'une terminaison (*tua vē-rĭ-tas*)? De plus, n'est-il pas un grand nombre de cas, où l'accent aigu doit ressortir, comme tel, dans les médiations et les terminaisons, en développant sa force tonale dans le même sens que la mélodie, pour concourir ainsi à donner à la parole chantée, plus d'énergie, un nouveau degré de perfection (1)?

Oui, 1° telle est la doctrine de tous les maîtres qui nous ont laissé, depuis le dix-septième siècle, des théories écrites, la doctrine de Le Menager, de Nivers, de Millet, de D. Jumilhac, de l'abbé Lebeuf, et du judicieux curé de Marchangis. Ils n'ont qu'une voix pour enseigner que la première note d'une médiation ou d'une terminaison, lorsqu'elle est en même temps la plus élevée, doit généralement s'appuyer sur un accent, et qu'elle ne peut, par conséquent, se placer ni sur une pénultième brève, ni sur la dernière syllabe d'un mot (2).

(1) Cui (grammaticæ) si musica simili responsione jungatur, duplici modulatione dupliciter delecteris. (Guido Aretin. cap. 17, *Microlog.*)

(2) *Miserati-o-num tuarum* (*et sic in omnibus*). Le Menager, *Appen-*

On regrette, il est vrai, de les trouver divisés sur une exception assez importante, dont ce principe est susceptible (1), mais sur le principe lui-même, leur enseignement est constant,

dix VIII tonor... On ne commence pas l'accent (l'élévation) sur une syllabe brève... On n'élève pas non plus sur la dernière syllabe d'un mot. (*Directoire du chant grégorien*, par Millet. Lyon, 1666.) Ultima dictionis nunquàm attollitur, nec ulla brevis, ideò præcedens syllaba. (Nivers, *Dissert. sur le chant grégor.*, pag. 178.)

Même règle dans le traité historique et pratique de l'abbé Lebeuf (Paris, 1741), pag. 186 et 187; dans le traité théorique et pratique de Poisson, curé de Marchangis (Paris, 1750), pag. 122. « Ce dernier traité « qui, avec celui de Lebeuf et de Jumilhac, offre ce qu'on a publié de « meilleur en France, sur le plain-chant, dit M. Fétis (*Biographie uni-* « *verselle*), ne doit pas être confondu avec la nouvelle méthode de « Poisson, curé de Bocherville (Rouen, 1789). » Néanmoins, celui-ci reproduit encore la même règle; il la présente sous une forme imposante, que nous croyons devoir mettre sous les yeux de nos lecteurs :

Règles pour le chant de la psalmodie, selon le principe de Guy Arétin. L'Eglise de Rome a transcrit ce principe du livre même d'Arétin, et l'a conservé. Le voici : « Porrò tam in mediatione quàm in terminatione, « elevatio nunquàm fit in ultimà dictionis syllabà, sed anticipatur in « præcedentem non brevem..... Si tamen penultimam brevem (sive dac- « tylicam) sequatur dictio monosyllaba, tunc penultima brevis, fit « positione longa. »

Après les plus minutieuses recherches, faites dans tous les ouvrages authentiques de Guy d'Arezzo, même dans son Antiphonaire, déposé à la Bibliothèque royale, nous avons acquis la conviction que ce texte était supposé. Il n'a donc d'autre autorité que celle du bon curé de Bocherville.

(1) Les auteurs précités s'accordent à reconnaître, soit en théorie, soit en pratique, que les mots proparoxytons, suivis d'un monosyllabe comme *libera me*, doivent faire exception à la règle précédente. Mais quelle exception? Doit-on alors faire l'élévation sur la pénultième brève ou sur la dernière syllabe du proparoxyton suivi d'un monosyllabe? C'est là que nos maîtres se divisent, et les auteurs modernes augmentent la confusion, en proposant d'élever sur l'antépénultième syllabe de ces sortes de mots, c'est-à-dire de les ramener invariablement à la règle générale. C'est un point sur lequel nous reviendrons.

unanime, et cette unanimité est un fait qui nous paraît bien digne d'attention. Ces maîtres célèbres n'avaient-ils pas sous les yeux beaucoup de monuments, qui ont à jamais disparu pour nous? Peut-on douter que D. Jumilhac ne les ait consultés, étudiés attentivement, lui qui résume si bien, dans son ouvrage, les théories des âges précédents? Or, voici ses paroles, que nous rapportons textuellement, afin qu'on ne puisse élever, sur son sentiment, aucune espèce de doute :

« Afin de pouvoir convenablement appliquer les notes à la « lettre, il faut avoir connaissance des accents et de l'endroit « où ils doivent être posés ou marqués, selon la différence des « dictions et de leurs syllabes. La raison en est que, dans cette « sorte de chant (dans la psalmodie), les accents servent comme « de règle et de fondement pour placer les notes, qui font les « cadences des médiations et des terminaisons, et ainsi l'on ne « peut point appliquer convenablement les notes aux derniers « mots qui sont sujets à ces sortes de cadences, si l'on n'est « bien instruit, tant des formules des cadences, des média- « tions et des terminaisons, que de la situation des accents. « Ce qui est d'autant plus nécessaire que la diversité des dic- « tions, qui se rencontrent aux médiations et terminaisons, « fait que les accents y doivent aussi être ou avancés ou reculés, « et qu'ensuite les notes fondamentales des cadences, le doi- « vent être avec une pareille proportion, et le nombre de leurs « notes survenantes, ou augmenté ou diminué, selon que la « diverse situation des mêmes accents, le peut demander (1). »

Le savant bénédictin attache à ce point tant d'importance, qu'il y revient dans la suite de son traité, à cinq ou six reprises

(1) *La science et la pratique du plain-chant*, par D. Jumilhac, page 274 (année 1673).

différentes (1). Ailleurs, il est vrai, il reconnaît, et nous l'avons reconnu nous-même, *que les médiations et les terminaisons participent davantage de la nature de la mélodie,* et il en conclut qu'*on doit en prononcer les notes et les syllabes un peu plus posément, que celles de la teneur;* mais cette conclusion, qui tombe uniquement sur la durée des notes de la médiation, comparées avec celles de la teneur, n'infirme aucune des assertions précédentes; elle laisse subsister la différence établie entre les syllabes accentuées et celles qui ne le sont pas, ainsi qu'entre les notes qui leur correspondent, dans les cadences psalmodiques. En d'autres termes, ces cadences ou *neumes et leurs ligatures* suivent à peu près la marche du plain-chant (2), mais ce sont les accents, *particulièrement les deux derniers,* qui servent comme de règle et de fondement pour placer les notes qui font ces sortes d'inflexions (3). Evidemment ces deux principes ne présentent aucune apparence de contradiction.

Mais on veut d'autres noms, d'autres témoignages, que ceux du dix-septième siècle. Eh bien! nous citerons, en suivant l'ordre chronologique :

1° (Seizième siècle.) *Jacque Eveillon*, chanoine de la Cathédrale et grand-vicaire d'Angers, né en 1572. On sait que,

(1) *Ibid.* pag. 134, 142, 160, 254, 274, 276. 2e édition. Paris, 1847.

(2) *La science et la pratique du plain-chant*, 3e part., ch. 6, n° 3, p. 164, et 6e part., ch. 5, n° 5, p. 275... In modum currentis equi semper in fine distinctionum rariùs voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassæ perveniant. (Guido, cap. 15. *Microl.*)

(3) D. Jumilhac, 3e part., ch. 2, n° 4, p. 142, et 6e part., ch. 5, n° 2... Accentus vocantur ab accinendo, eo quòd cantum sive recitationem numerosam moderentur. (Kircher, *Musurgia univers.*, t. 2, lib. 8, part. 2, cap. 2.)

pour charmer l'ennui d'une longue maladie qui le condamnait à l'inaction, il composa son admirable livre *De rectâ ratione psallendi* (1). Or, dans cet ouvrage vraiment solide et si honorablement cité par Benoit XIV, dans sa lettre encyclique du 19 février 1749, aux évêques d'Italie (2), il est peut-être plus précis, plus énergique, mais il tient, au fond, le même langage, que les auteurs précités : « Ecclesiasticæ psalmodiæ scientia « hoc imprimis postulat, ut vocis sonus, sive molliendo flec- « tatur, sive procedendo acuatur, ad proprios syllabarum « numeros et quantitatem attemperetur, et distinctiones sin- « gulæ doctis, id est, arte præceptis accentibus efferantur. » Ainsi, le caractère essentiellement simple de la psalmodie n'exclut pas, selon l'archidiacre d'Angers, un certain nombre de règles fondées sur la nature du langage et du chant, puisque l'art doit y intervenir, surtout dans les distinctions mélodiques, pour en mettre certaines notes en harmonie avec les accents d'une prononciation correcte et intelligente, avec la quantité des syllabes, telle qu'elle est déterminée dans la prose. Et afin qu'on ne puisse se méprendre dans l'application de cette idée très juste, mais générale, il ajoute un peu plus loin : « La note de l'élévation doit régulièrement correspondre à une « syllabe qui ait par elle-même le privilége de porter l'accent, « selon les lois de la prosodie (3). » Nous aurons recours, en

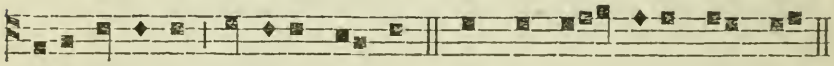
(1) Imprimé à La Flèche, après la mort de l'auteur, en 1646. In-4o. « Itaque me, *lisons-nous dans la préface,* ad hanc partem tradendæ « psalmodiæ libenter accensi, et ejus præcepta ex sanctorum Patrum « doctrinâ et sacris canonibus, quantâ fieri potuit facilitate ac methodo « explicavi. »

(2) *De ecclesiarum cultu ; De officiorum ecclesiasticorum et musices ratione,* etc.; *Bullarium,* tom. III.

(3) Elevatio mediationis (in tertio tono, etc.) regulariter fit in eâ syllabâ dictionis penultimæ, quæ ex propriâ ratione prosodiæ fert accentum. (*De rectâ ratione psallendi.*)

temps et lieu, à ce grand maître, pour en obtenir la solution de certaines difficultés, contre lesquelles beaucoup d'autres viennent se heurter, quand ils ne les éludent pas.

Un autre nom que nous ne pouvons passer sous silence, c'est celui de *Guidetti*, à qui fut confié, par Grégoire XIII, le soin de revoir et de corriger le Graduel et l'Antiphonaire romains. Il composa, d'après les meilleurs et les plus anciens manuscrits du Vatican, et fit paraître, en 1582, son *Directorium chori*, ouvrage universellement estimé et qui fait encore loi aujourd'hui à Rome. Aussi le citons-nous à la suite des théories qui datent de la même époque, parce qu'il est non-seulement un excellent livre de chant, mais, comme son titre l'indique, un livre *régulateur* du chant. Or, au sujet de l'accent latin, on n'y trouve, il est vrai, comme dans la plupart des manuels exclusivement pratiques, d'autre rubrique ou règle particulière, que celle qui a rapport aux monosyllabes et aux mots hébreux. Mais il est manifeste, d'après les formules des huit tons des psaumes, données par Guidetti, et la manière dont il y adapte la note à la lettre, ainsi que dans la récitation chantée du *Confiteor* et de la Passion, il est manifeste qu'il n'admet pas l'élévation sur les pénultièmes brèves :

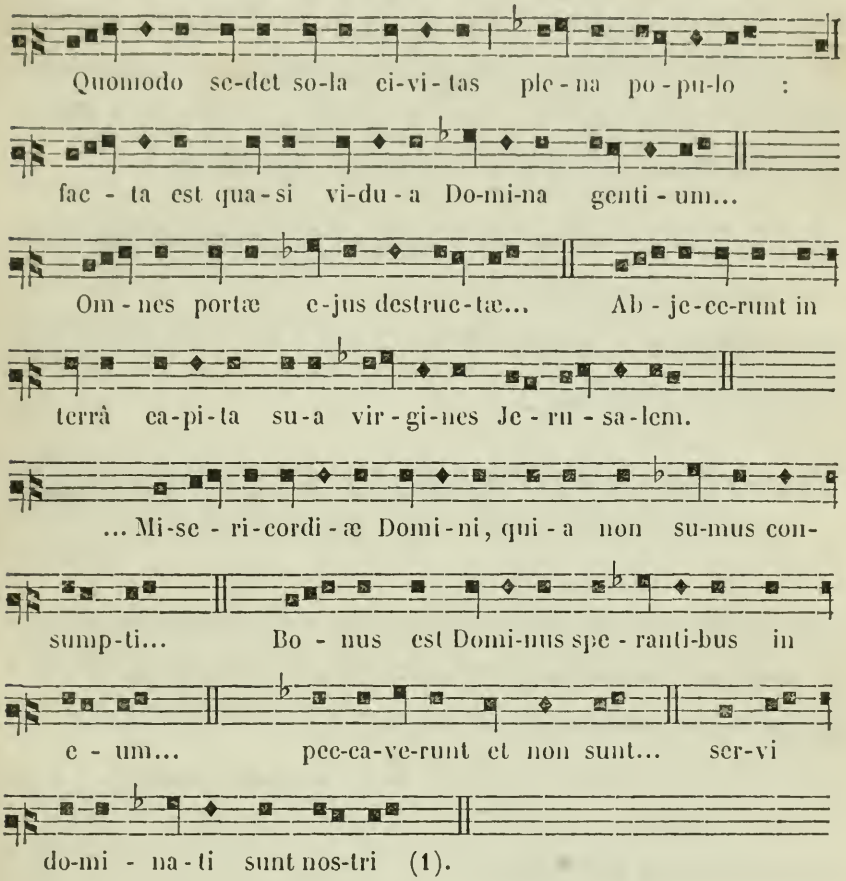


Di-xit Domi-nus Domino me - o. Et spi - ri - tu - i sanc-to (1)

Quant à la question de savoir si généralement la dernière syllabe d'un mot peut, ou non, recevoir la note de l'élévation, Guidetti la résout très clairement dans les quatre lamentations notées et le très grand nombre de répons brefs, que renferme

(1) *Directorium chori*, pag. cxiv et suiv.

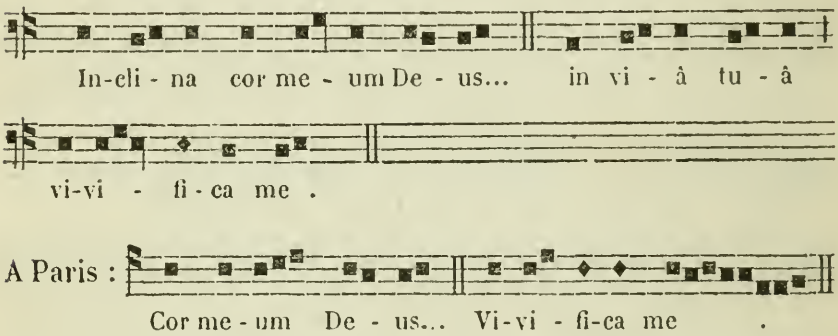
son *Directoire*. Car ces sortes de récitatifs et la psalmodie se rapportent au même système de chant qu'on nomme *coulé;* ils suivent les mêmes règles, comme ils ont le même caractère dans leur teneur et leurs cadences soit médiaires soit finales. Qu'on en juge par les exemples suivants, que nous prenons au hasard entre mille :



Qui ne voit là l'intention bien arrêtée, le dessein suivi, de mettre l'accent en relief, d'attirer sur la syllabe qu'il affecte, par le moyen d'une anticipation, la note la plus élevée par laquelle commence la modulation du milieu ou de la fin de

(1) *Directorium chori*, pag. 155 et suiv., passim.

chaque période? Dans les quatre lamentations du *Directorium*, on ne trouve que deux ou trois infractions à la règle (v. g. *in plantēis oppidi*), entre les exemples incomparablement plus nombreux qui en offrent l'application parfaite. Le *Directoire* renferme encore plus de cent répons brefs, qui présentent le développement du même principe. Nous rapporterons seulement le commencement et la fin du R. B. de Tierce, pour les dimanches ordinaires. Il contraste sensiblement, sous le rapport de l'accentuation, avec la manière dont on le chante dans les églises qui suivent le nouveau rit parisien :



Reconnaissons néanmoins que Guidetti a placé plusieurs fois sur la dernière syllabe d'un mot, la note initiale et la plus élevée de la cadence des petits versets qui suivent les psaumes des nocturnes : *Diviserunt sibi vestimenta me - â.* Mais sur cette anomalie, nous ferons plusieurs observations : 1° Les versicules et plusieurs autres parties de l'Office divin, dont le chant n'est qu'une récitation fortement accentuée, ne sont pas notés, comme le remarque D. Jumilhac (1), dans les anciens missels et antiphonaires romains. 2° Guidetti adopte cette formule irrégulière, non pour tous les versicules, comme on pourrait le

(1) D. Jumilhac, 4e part., ch. xi, pag. 251, et 5e part., ch. i, no 5, pag. 254.

croire, mais seulement pour ceux qui appartiennent à l'office de la semaine sainte, et à l'office des morts. Il leur assigne la même terminaison qu'on donne encore, dans un grand nombre d'églises, à la dernière phrase des Prophéties et à la période finale des Leçons (*in officio defunctorum*). Or, dans la conclusion de ces Leçons, on peut, selon plusieurs théoriciens, élever la voix, par exception, sur la dernière syllabe d'un mot. Nivers lui-même, si scrupuleux observateur de l'accent partout ailleurs, permet d'en user ainsi dans le cas précité : *Dominus omni - po - tens* (1). Il y a donc là une exception, et rien de plus. Légitime ou non (2), elle ne sera jamais, à nos yeux, un motif d'opposer à la règle habituellement si bien suivie par Guidetti, l'autorité de Guidetti lui-même (3).

Nous avons déjà remarqué d'ailleurs, quel était, longtemps avant la publication du *Directorium chori*, l'usage de la chapelle pontificale. Certes, l'accent tonique ne pouvait y être négligé, quand Alexandre Mellini était chargé spécialement, par Léon X, d'en surveiller l'observation dans la psalmodie; et le poète-musicien, sans aucun doute, portait beaucoup plus son attention sur les *distinctions mélodiques* des psaumes, que sur la teneur, puisqu'ici toute surveillance de sa part était

(1) *Dissert. sur le chant grégor.*, pag. 155.

(2) Voir D. Jumilhac, pag. 254, no 5, et pag. 245, où il donne cette formule : *Dicentem mihi*, au lieu de : *Dicentem mihi*. Remarquons d'ailleurs que Guidetti laisse désirer un peu plus de fixité, dans la cadence des petits versets de la semaine sainte, et que, s'il s'est proposé de n'y introduire qu'un nombre invariablement déterminé de syllabes, à part les pénultièmes brèves, il n'a pas atteint son but, comme l'attestent ces deux formules : *Vestimenta me-a... Requi-escet in spe.*

(3) Mémoire de MM. les membres de la commission de Cambray et de Rheims, pag. 71.

sans objet, les Italiens observant naturellement et comme par instinct, l'accent qui convient à chaque mot. Mais les rapports de l'accent et de la mélodie peuvent amener, dans les médiations et les terminaisons, quelques difficultés, et c'est l'art qui doit les résoudre ou les prévenir, c'est la science qui doit alors venir au secours de la pratique et la diriger, surtout dans certains cas particuliers où l'usage ne fixerait pas toute incertitude.

2° (Quinzième siècle.) On conviendra sans doute qu'à cette époque, il était beaucoup plus facile qu'aujourd'hui, aux partisans des anciennes traditions, d'en suivre la trace, soit dans les théories, soit dans les usages d'un grand nombre d'églises et de monastères. Aussi les renseignements nous arrivent-ils alors bien plus complets que dans les siècles postérieurs. Ce ne sont plus quelques textes, quelques formules, mais des traités si précis, si nombreux que, dans nos citations, nous n'aurons plus que l'embarras du choix. Nous exposerons, au chapitre VI, la doctrine de Guillaume Guerson et de plusieurs autres maîtres distingués, sur l'accentuation des Epîtres et des Evangiles. Ici, qu'il nous suffise, pour ne pas étendre outre mesure cette discussion, de mettre sous les yeux de nos lecteurs, les passages les plus remarquables du traité inséré par *Le Munérat,* docteur de la Faculté de théologie de Paris, dans son édition du *Martyrologe d'Usuard.* L'auteur s'est proposé surtout, de combattre cette manie d'innovation qui, sous le nom de *réforme prosodique,* dénaturait, de son temps, les mélodies grégoriennes. Il se pose donc ouvertement en partisan des anciennes traditions. On remarquera même qu'il se laisse emporter trop loin, dans ses protestations contre l'élément grammatical, puisqu'il improuve l'usage bien légitime, de faire l'élévation sur la première syllabe de *vía,* lorsqu'on chante, dans la médiation du troisième ou du septième

ton : *de torrente in via bibet* (1). Mais c'est précisément cette disposition quelque peu hostile aux grammairiens, qui le met à l'abri de tout soupçon de partialité sur le point qui nous occupe. Laissons donc parler Le Munérat lui-même :

« Pour dirimer la question qui s'agite dans les églises, au « sujet de la mesure ou de la quantité des syllabes (car quel- « ques-uns veulent que les syllabes longues et brèves selon « les règles de la grammaire ou de la prosodie, se prononcent « telles dans toutes les parties de l'Office divin, notées ou non, « sans distinction; doctrine outrée, qui entraînerait la des- « truction de tous les Graduels et de tous les Antiphonaires, « et la nécessité de les remplacer par des livres nouveaux), il « faut reconnaître préalablement qu'il y a, dans les offices de « l'Eglise, deux principes régulateurs de la prononciation : le « chant et l'accent. C'est le chant ou l'élément musical, qui « règle sur sa mesure celle des paroles, dans toutes les par- « ties de l'Office, qui sont modulées intégralement par la note, « telles que les Antiennes, les Répons, les Hymnes, les Introït, « les Offertoires, etc. C'est l'accent seul, qui régit tout ce

(1) Sed quæro ab ipsis dominis qui tàm pias aures ac teneras habent, numquid secundùm regulas grammaticæ suæ oportet primam syllabam cujuslibet dictionis dissyllabæ latinæ quatumcumque brevem, in accentu longam fieri? Quod durius sonat in : *De torrente in via bibet*, tertio vel septimo tono modulatum. Muneratus, *De moderatione et concordiâ grammaticæ et musicæ*, ad calcem *Martyrologii Usuardi*, edit. an. 1490 et 1535..... A cette objection, un musicien du dix-septième siècle répond très judicieusement : « Est-il rien qui semble si bref, que la première « syllabe du mot *fiat?* Et n'est-il pas vrai que celle de *via* paraît même « un peu plus longue? Il n'y a toutefois, que la première syllabe de « *fiat*, qui soit longue dans la composition des vers; mais pour la dé- « clamation, on fait longue, sans distinction, la première syllabe de ces « deux mots, d'après les règles de l'accent. » (*L'art de bien chanter*, par le sieur B. D. B. (De Bacilly); Paris, 1669, pag. 330.)

« qui est à l'état de simple lettre, sans notes ni accompagne-
« ment mélodique proprement dit, comme les Leçons, les
« Epîtres, les Evangiles (1), les Collectes ou Oraisons et autres
« pièces semblables, dont la virgule, le point ou le point-et-
« virgule doivent marquer les divisions (2). » *Mais l'accent doit se combiner avec le chant, dans d'autres parties qui ont un caractère mixte; par exemple, dans les distinctions de la psalmodie.*

« Psalmodia, quantùm ad mediationem et finitionem regitur
« grammaticâ, suppositâ musicâ, quæ priùs dedit modulum
« suum sive cantum, qui in proposito dicitur tonus primus,
« vel secundus, etc. Et benè concordant in hoc passu gram-

(1) Les Leçons, les Epîtres et les Evangiles seront l'objet d'un article spécial, qui justifiera l'assertion de Le Munérat.

(2) Ad investigandam veritatem et sedandam discordiam quæ frequenter in Ecclesiis super observationem mensuræ seu quantitatis syllabarum oritur, (volunt enim quidam, ut quæcumque syllaba longa vel brevis est secundùm præcepta grammaticæ prosodiæ vel prosodicè, tàm in simplici litterâ quàm in litterâ notis seu notulis modulatâ, longa vel brevis suo modo pronuntietur, quod qui vellet observare, oporteret omnia Gradalia et Antiphonaria destruere et nova seu novos condere); sciendum est quia in officio ecclesiastico, quantùm ad pronunciationem, duo sunt regulativa, cantus et accentus. Cantu regulantur quæcumque notâ seu notis modulantur, ut sunt Antiphonæ, Responsoria, Hymni, Introitus, Offertoria, et cætera quæcumque simplici litterâ in Gradali Antiphonario, libro Processionum et similibus inscribuntur. Accentu regulantur quæcumque simplici litterâ, hoc est, sine notâ describuntur, ut sunt Lectiones. Epistolæ et Evangelia, Collectæ seu Orationes et similia, quæ oportet per virgulas, puncta et commata distingui. Maximi interest hæc inter se discernere. Sicut in conflictu seu bello corporali non semper, scilicet in omni loco, quilibet magistratus belli suâ arte vel industriâ utitur, cùm ad unum finem contendant, sic valdè timendum est, ne, nisi loca sua et vices agnoscant cantus et accentus, magnam in ecclesiastico officio confusionem pariat eorum indiscretus conflictus... Psalmodia, quantùm ad mediationem, etc., *ut suprà. (De Moderatione et concordiâ grammaticæ et musicæ.)*

« matica et musica, ità quòd, supposito tono quem dedit mu-
« sica, grammaticus adveniens optimè reget psalmodiam cum
« dicto tono ad quem etiam spectat, *ponendo duas breves pro*
« *unâ longâ*, attendendo si est aliqua dictio monosyllaba,
« quæ sit pars orationis de principalibus, aut dictio extranea,
« sicut David, Israel, etc., quia secundùm hoc variatur. Nam
« in his requiruntur pauciores syllabæ, præsertim in media-
« tione. Sunt et alia quædam in ecclesiastico officio cantu
« pariter et accentu moderata, ut Præfatio et Pater in missâ,
« Lectiones puerorum tribus diebus anté pascha, Passiones,
« *Liber generationis* in matutinis natalis Domini, et similia,
« quæ, quoniam de verbo ad verbum sunt notata, nihil ibi
« dicitur (1) ».

Voilà bien, dans les distinctions psalmodiques et les autres chants mixtes de cette nature, le rôle respectif de la mélodie et de la grammaire, tracé avec la plus rigoureuse précision. C'est à la mélodie de déterminer, par la combinaison de ses éléments ou de ses notes, chaque espèce de ton; mais cela déterminé, c'est à la grammaire de gouverner la lettre, de la coordonner avec le chant, d'indiquer le nombre des syllabes et la place que chaque syllabe doit occuper dans les modulations médiaires ou finales. *Supposito tono quem dedit musica, grammaticus adveniens optimé reget psalmodiam cum dicto tono, ponendo duas breves pro unâ longâ,* etc.

D'ailleurs, Le Munérat ne prétend pas que ces principes soient applicables à l'intonation des Psaumes ou des autres chants mixtes, tels que les Préfaces et les Lamentations. Il déclare au contraire formellement que, dans toute intonation ou introduction, la lettre doit suivre la note, indépendamment

(1) *De Moderatione et concordiâ*, etc.

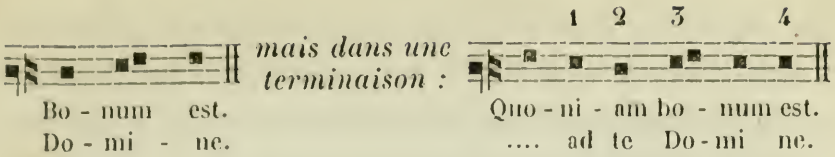
de toute règle ou prescription grammaticale, parce qu'il y a nécessité de commencer le chant avec les premières syllabes que présente le texte, accentuées ou non, longues ou brèves selon la prosodie :

« Non sic de principio psalmi, quia regitur totaliter cantu. « Quod patet, quia, sive prima syllaba, vel secunda vel tertia « sit brevis vel longa, sit etiam dictio monosyllaba vel polysyl- « laba, latina vel barbara, nihilominùs uniformiter decantan- « tur. Patet in *Dixit Dominus* et *Beatus vir* septimi toni, ubi « nonobstante quòd prima de *Dixit*, sit longa, et de *Beatus*, « brevis, nihilominùs uniformiter decantantur. In quibus ma- « nifesté patet differentia cantûs et accentûs... Secùs enim jam « non est qui audeat *Magnificat* secundi et octavi toni, uti no- « tatum est a Patribus inchoare, ob hoc quidem, quia ejus « penultima syllaba scilicet *fi* duplici notâ, scilicet *ut fa*, mo- « deratur vel modulatur, et ut longa personatur seu personari « videtur (1). »

Ainsi, sans improuver l'usage aujourd'hui reçu, de ne jamais placer dans une intonation, deux notes liées, sur une syllabe brève, nous devons constater que cet usage n'était pas, ou n'était plus en vigueur dans la seconde période du moyen-âge (2), qu'alors généralement l'intonation était affranchie des règles grammaticales auxquelles étaient soumises les médiations et les terminaisons. C'est là un fait que viennent confirmer les manuscrits (comme nous le montrerons incessamment) et la pratique constante des Chartreux. Ces religieux disent toujours en commençant un psaume :

(1) *De moderatione et concordiâ*, etc.

(2) Cet usage n'est-il pas un retour aux traditions primitives? C'est un point que nous discuterons, lorsqu'il sera question des rapports de l'accent avec le chant plane ou avec la mélodie proprement dite.



Et malgré toute notre répugnance pour les syllabes brèves, dans certaines intonations, ne nous arrive-t-il pas très souvent, de faire la liaison sur une syllabe qui n'est ni accentuée ni longue prosodiquement; par exemple, sur la dernière syllabe de *Domine?* Il y a donc toujours nécessité, en commençant un Psaume, une Lamentation, une Préface, etc., de négliger plus ou moins les règles soit de la quantité, soit de l'accent. *In quibus manifesté patet differentia cantûs et accentûs.*

Nous ne pouvons quitter Le Munérat, sans lui rendre un dernier témoignage qu'il nous a paru réclamer lui-même en terminant sa dissertation, c'est qu'il n'était pas du parti des novateurs (1). Il voulait qu'on chantât dans l'Eglise, comme

(1) C'est bien gratuitement que l'abbé Lebeuf a voulu rendre Le Munérat complice de sa témérité, en censurant, dans son traité historique, etc., la règle traditionnelle qui défend d'insister, dans la psalmodie, sur la première syllabe des mots hébreux, et qui assigne l'accent à la dernière. Il est manifeste que l'abbé Lebeuf s'est mépris, en appliquant à la psalmodie ce que Le Munérat dit exclusivement du plain-chant. Il suffit, pour s'en convaincre, de rappeler les principes établis par Le Munérat, sur les monosyllabes et les mots hébreux, tels que nous les avons exposés précédemment, et de les rapprocher du texte cité par l'abbé Lebeuf :

« Miror super errore cujusdam ecclesiæ in Galliis, quæ cùm in quinto « Responsorio Dominicæ Annuntiationis, primam ejus vocem viginti « quinque vel circiter notulis modulctur, nihilominus in hymno *Ave* « *Maris Stella*, versu penultimo, ibi *ut videntes Jesum*, cantum suum « dimittens qui est *la re* super *li* Jesum conformiter ad versus præce- « dentes, cantat *re re*, tàmque velociter primum *re* præterit, ut novo

ont chanté les anciens Pères, selon les règles tracées, sous l'inspiration du Saint-Esprit, par S. Grégoire, qui n'était pas moins docte grammairien, qu'excellent musicien (1). A-t-il fidèlement reproduit les principes de S. Grégoire sur le plain-chant? C'est une question qui exige une discussion spéciale, et sur laquelle nous reviendrons dans l'un des chapitres suivants.

Au Treizième siècle, *Elie de Salomon* (Ælias Salomonis), Clerc de St-Astère, dans le diocèse de Périgueux, reproduit en d'autres termes la distinction établie par Le Munérat, dans le chant liturgique. Il y voit donc deux grandes branches, dont il énumère les ramifications. D'une part, c'est le plain-chant proprement dit, qui comprend les Antiennes, les Répons, les Introït, etc., et qui soumet la lettre à la note (2); de

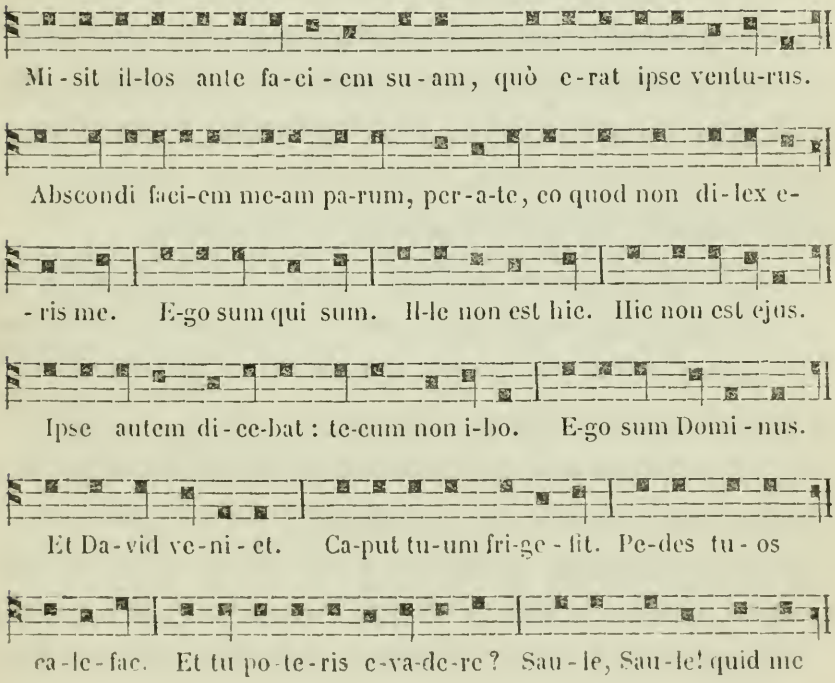
« quodam more atque inaudito, cum suo plano, gravi et uniformi cantu, « minimam, imò minimulam organicam, nigram videlicet atque retor- « tam, immiscere non vereatur ». (*De moder. et concord.*, etc.)

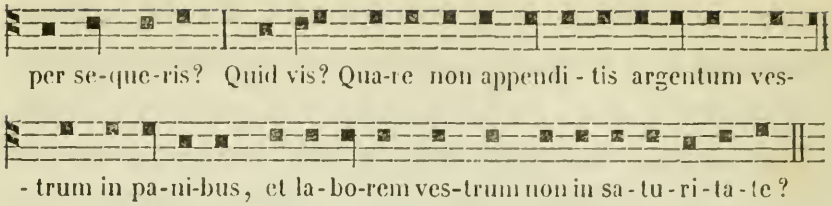
Tout lecteur éclairé reconnaîtra que, dans ce texte, il n'y a pas un mot qui ne se rapporte au seul plain-chant proprement dit. C'est qu'en effet le vieux docteur de Sorbonne nous a enseigné que les paroles, dans le plain-chant, n'avaient d'autre mesure que celle de la note. Or, l'abbé Lebeuf applique le texte précité ou le principe qu'il renferme, au psaume *In xitu Israël.* C'est ce qu'on nomme *transitus a genere ad genus.*

(1) Hymni aut cartica decantabuntur, sicut antiqui Sancti Patres ac præcipuè consummator egregius Sanctus Gregorius, doctus grammaticus, doctus musicus et plenus Spiritu Sancto, ea decantari instituit. (*De moderatione et concordiâ*, etc.)

(2) Septem sunt genera cantuum (sub titulo plani cantûs propriè dicti) in Ecclesiâ militante : primum genus, Invitatoria sive Antiphonæ, secundum Responsoria, tertium Officia (id est Introitus), quartum Responsoria eorumdem (seu Gradualia), quintum Alleluia, sextum Offerendæ, septimum Communiones..... Littera est ibi loco subjecti et cantui servit, in eo quòd cantus et cantus prædominatur et decorat dictionem, et ideò in cantu dicto corripienda quandoque longum habet accentum, et e converso quandoque producenda brevem habet accentum, maximè in scientiâ organizandi. (*Æliæ Salomonis scientia artis musicæ*, pag. 56 et 44.)

l'autre, ce sont tous les chants qui suivent, dans les rapports de la note avec la lettre, les règles de la lecture publique. *Septem sunt genera cantuum in Ecclesiâ militante, tacito de cantibus ordinatis per lecturam.* Or, on sait qu'au moyen-âge, la lecture publique n'était pas, comme aujourd'hui, un débit monotone, mais un véritable chant, qu'elle admettait au milieu et à la fin des périodes, des élévations et des inflexions bien marquées et toujours déterminées par l'accent grammatical. De là cette définition du mot *accentuatio,* que nous trouvons dans le Glossaire de Ducange : « Species cantûs « qui fit elevando aut deprimendo syllabam, juxtà accentuum « positionem, ut cùm in Ecclesiâ Lectiones aut Orationes reci- « tantur. » En voici un exemple, semblable à ceux que donne Elie Salomon, pages 49 et 50, mais que nous citons de préférence, parce qu'il est accompagné des préceptes qui régissaient cette récitation chantante :





« Si oratio prolixior est, expedit variare accentum, videlicet « ut nunc gravis, nunc acutus fiat accentus, ne continuò in « pausis ultimam syllabam deprimendo, gravem, aut elevando, « acutum reddamus accentum. Varietas enim multùm habet « venustatis et jucundiorem facit lectionem. Multa potiùs ipsâ « consuetudine et usu discuntur, quæ regulis subscriptis ad « longum non possunt omnia describi. Consuetudine tamen « receptum est 1° ut, quandò finis sententiæ deprimitur, ac- « centus in penultimâ syllabâ, si longa sit, alioquin in ante- « penultimâ generaliter, sit acutus. Exemplum : *ipse ventúrus*, « *ego sum Dóminus, David véniet.*

« 2° Omne monosyllabum positum ultimo loco ubi com- « pletur sententia, acuítur. Exemplum : *parumper a té*, etc.

« 3° Si monosyllabum ponatur antè alia monosyllaba, quæ « in ultimo loco sunt posita, et declinabile sit, acuitur; exem- « plum : *ego súm qui sum*, ubi primum *sum* acuitur; si sit « indeclinabile, gravatur; exemplum : *non est hîc.*

« 4° Si monosyllabum positum est antè dictionem habentem « duas syllabas, exempli causâ : *hic non ést ejus*, ibi *est* acui- « tur, quia declinatur; si verò non declinatur, gravabitur, ut : « tecum non ibo, ibi ly *non* gravatur.

« 5° Composita a *fio* in secundâ et tertiâ personâ singularis « numeri, acuunt ultimam, ut : *frígefit, calefác, benefác.*

« 6° Ultima syllaba quæstionis acuitur, v. g. : *poteris eva- « derè?* Quandò autem in aliquâ lectione ipsa interrogatio « demùm incipit in medio orationis, prior pars non gravatur,

« et incipit interrogatio suo loco, ut : *Saule, Saule, quid me*
« *persequeris ?* Idem fit, quandò oratio aliqua, licet tota
« sit interrogativa, tamen est prolixior, ut : *quare non appen-*
« *ditis argentum vestrum in panibus, — et laborem ves-*
« *trum,* etc.; tunc interrogatio incipit : *et laborem,* etc (1).

« 7° Quodcumque monosyllabum aliaque vocabula quæ acu-
« tum habent accentum in ultimâ syllabâ, si sint ultimæ dic-
« tiones cujuscumque quæstionis, habent duas notas in ultimâ
« syllabâ : exemplum : *quid vis* (2) ? »

Il est manifeste que le but de toutes ces règles, c'est de mettre en harmonie la parole et le chant, ou les inflexions de la voix dans la lecture, et non seulement de diriger la prononciation sur la teneur du récit (3). C'est en ce sens incontestablement qu'il faut entendre ces paroles de Rhaban Maur : « Accentuum vim oportet lectorem scire, ut noverit in quâ syl-
« labâ vox protendatur pronuntiantis (4). »

Voulons-nous savoir, maintenant, quelles étaient, au treizième siècle, les parties du chant ecclésiastique qui devaient conserver ainsi les rapports primitifs de la musique et du langage, qui devaient régler, d'après l'accent, leurs modula-

(1) *Cantorale juxtà usum FF. Min. provinciæ Coloniensis,* pag. 97 et suiv..... Il est facile de voir que c'est d'après les mêmes règles, que la note est adaptée à la lettre, soit dans les exemples donnés par Elie, pag. 49 et suiv. (*Scriptores*, t. III), soit dans le chant du *Libera nos quæsumus.* reproduit par Gerbert, tom. I, *De Cantu*, p. 450, et tiré d'un manuscrit du quatorzième siècle.

(2) Même prescription dans les anciens statuts des Chartreux : In monosyllabis vel barbaris dictionibus debet in fine geminari punctum, cùm fit interrogatio, tàm in Epistolâ quàm in Evangelio. (*Statuta, antiq. ordinis carthus,* I. cap. 50, § 5.)

(3) Et hoc in locis ubi est pausa facienda, ibi habet hoc locum. (*Cantorale FF. Min.* pag. 97.)

(4) *De institutione clericor.*, cap. 32.

tions? Elie va nous l'apprendre par cette énumération, qu'il fait d'une manière incidente, en traitant des sept parties qui constituent le corps du plain-chant proprement dit : « Septem « sunt genera cantuum in Ecclesiâ militante, tacito de cantibus « ordinatis per lecturam, utpotè Gloria in excelsis (1), Prosæ,

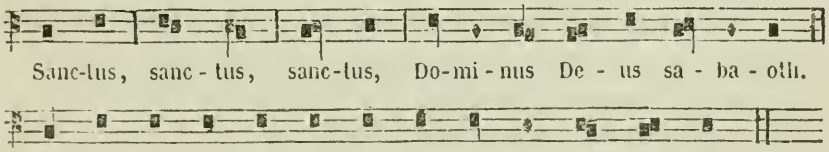
(1) Evidemment il s'agit ici d'un *Gloria* dont le chant était purement syllabique, tel que celui dont Guidetti donne l'intonation, dans son *Directorium chori*, pour les fêtes simples. Le chant du *Credo*, selon le rit romain, a le même caractère et une forme invariable pour toutes les fêtes, plus ou moins solennelles. « Item Ambrosiani, dit *Radulphe de* « *Tongres*, ad *Gloria in excelsis*, ad *Credo*, ad *Sanctus*, unicam servant « notam, id, est, nullas neumas adhibent. » (Gerbert, *De Cantu*, tom. I., pag. 374). Encore était-ce l'usage de Rome, jusqu'au onzième siècle, de ne chanter le *Credo*, qu'à la messe pontificale, et de le réciter simplement, *recto tono*, à toutes les autres messes célébrées dans la ville éternelle. « Quod verò asseritis, *dit le pape Léon III à Charlemagne*, ideò « vos ità cantare symbolum, quoniam aliquos in istis partibus vobis « priores audistis decantâsse, quid ad nos, qui idipsum non cantamus, « sed legimus. » (*Ibid*, t. I, pag. 415 et 427.) « Interrogati Romani cur « ità agerent, audivi eos hujusmodi responsùm reddere, videlicet quòd « Romana Ecclesia non fuisset aliquandò ullâ hæreseos facce infecta, sed « secundùm S. Petri doctrinam in soliditate catholicæ fidei permaneret « inconcussa ; et ideò magis hîc necessarium esse illud symbolum sæpiùs « cantando frequentare, qui aliquandò ullâ hæresi potuerunt maculari. » (Bernon. lib. de *Reb. admiss. pertin.*, c. 2.) Ce ne fut qu'en 1014, que le pape Benoit VIII, sur les instances de l'empereur Henry II, consentit à modifier cet usage.

Mais longtemps avant cette époque, le Symbole était chanté par le peuple en masse, *uno choro*, dans la plupart des églises d'Occident. « Anteà tamen mos fuit cani ab omni populo, ut Amalarius in *Ecloga*, n° « 17, innuit rationemque congruam reddit : postquàm Christus locutus « est populo suo, fas est ut dulciùs et intentiùs profiteatur credulitatem « suam, sicque convenit populo post Evangelium, quia Christi verba au- « divit, intentionem credulitatis suæ præclaro ore proferre. » (Gerbert, *De Cantu*, t. I, p. 429.) « Pro reverentiâ sanctissimæ fidei et propter « corroborandas hominum invalidas mentes..., sancta constituit synodus, « ut per omnes ecclesias Hispaniæ et Galliciæ, secundùm formam orien-

« Præfatio, Sanctus, Agnus, Missæ (id est, Lectiones; vide « Ducange, v° Missæ), Epistolæ et Evangelia et similia (1). »
De là nous serons, ce semble, autorisés à conclure, un peu plus tard, que les manuscrits du treizième siècle, qui mettent çà et là la notation en opposition avec l'accent, dans le chant des Préfaces, sont altérés, ou du moins que les chantres habiles savaient fort bien, à cette époque, rétablir dans l'exécution, les rapports des deux éléments, sans s'attacher à la note d'une manière servile, lorsqu'elle appelait l'insistance de

« talium ecclesiarum, concilii Constantinopolitani symbolum fidei reci-
« tetur, et priusquàm dominica dicatur oratio, voce clarâ a populo
« decantetur, quo et fides vera manifestum testimonium habeat, et ad
« Christi corpus et sanguinem prælibandum pectora populorum fide
« purificata accedant. » (Concil. Toletan. an. 589.)

Ce que nous avons dit du Symbole, doit s'appliquer également à l'hymne Chérubique *Sanctus*, etc. Il était chanté autrefois par tous les fidèles. « Ipse sacerdos cum sanctis Angelis et populo Dei, communi voce *Sanctus*,
« *Sanctus, Sanctus, decantet.* » (*Capitul. regum francor.*, lib. I, c. 66.)
« Secreta præsbyteri non inchoent antequàm *Sanctus* finiatur, sed cum
« populo *Sanctus* cantent. » (*Capitul. Herard. Turon.* an. 858.) « Aussi,
« dans l'ancienne liturgie, le chant du *Sanctus*, dit Poisson, était presque
« syllabique. On ne l'a chargé de notes, qu'après le siècle de S. Bruno,
« puisque les Chartreux, qui sans doute ont pris la liturgie telle qu'elle
« était à l'époque de leur établissement, ont un même chant de *Sanctus*
« pour toutes les fêtes, du même mode que la Préface. Ils en ont encore
« un, presque syllabique, pour tous les jours, et encore du mode de la
« Préface, dont il est une suite inséparable... Suivant le même esprit, à
« Auxerre, on le chante sur la modulation même de la Préface, comme
« n'étant qu'une même pièce :



(*Traité du chant grégor.*, pag. 98, 204 et 206.)

(1) *Scientia artis musicæ*, pag. 50, tom. III, Gerberti, *Scriptores*, etc.

la voix sur une syllabe brève. Car les grands maîtres n'étaient pas hommes à démentir, dans la pratique, les principes sur lesquels reposent toutes leurs théories.

4° (Neuvième et dixième siècle.) Citons maintenant une autorité plus imposante, qui rappelle à la fois l'un des plus beaux siècles et l'un des plus grands maîtres du chant ecclésiastique. Nous n'hésitons pas d'attribuer ces caractères au témoignage de *Hucbald*, moine de St-Amand, mort en 932, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. On sait qu'il fut chargé par Foulque, archevêque de Rheims, de relever l'école de chant de cette église, et qu'il n'était pas moins versé dans toutes les parties de la musique sacrée, que Gui d'Arezzo (1). Il nous a laissé sous ce titre : *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, un petit traité fort curieux à plus d'un titre, recueilli par Gerbert (2). Or pour l'apprécier, au point de vue de l'accentuation liturgique, il faut, non pas en extraire un ou deux textes isolés, dont le sens paraîtrait assez vague, mais l'analyser, en traduire les formules, en considérer attentivement tous les détails, et en suivre l'enchaînement. C'est ce que nous allons faire dans un résumé rapide, mais substantiel.

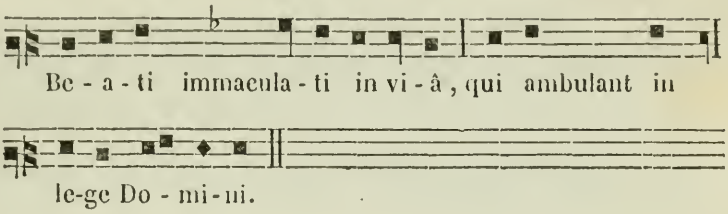
Hucbald expose d'abord, sur les huit tons du plain-chant, des formules psalmodiques qui diffèrent notablement (excepté celles du Ier et du VIe ton), des formules grégoriennes. Elles

(1) Voir sur les écrits de Hucbald, le savant mémoire de M. de Coussemaker.

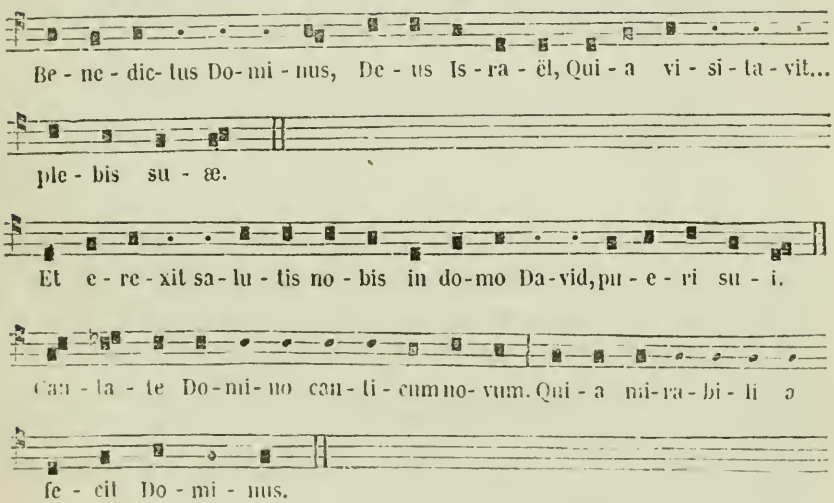
(2) *Scriptores ecclesiastici de musicâ*, tom. I, pag. 213... A la suite du traité des tons et du chant des psaumes, Gerbert a exposé les signes d'une notation particulière, dont Hucbald ne se donne point pour l'inventeur, mais qui paraît lui appartenir. Cette notation est aujourd'hui pour nous un précieux reste de ces temps reculés ; car c'est le premier monument authentique, au moyen duquel nous pouvons avoir la clef de quelques signes isolés de l'ancienne notation saxonne. (Fetis, *Biographie des musiciens*, v° Hucbald.)

sont vraisemblablement un reste de l'ancien chant gallican, dont les traditions ne pouvaient être effacées sur la fin du neuvième siècle (1). Quoiqu'il en soit, on reconnaîtra, du premier coup-d'œil, que l'accent y est observé avec une exactitude qui va jusqu'au rigorisme, tellement qu'il écrase tout-à-fait, dans certaines médiations, la pénultième brève, et qu'il la réduit à se fondre avec la suivante, par une seule émission de voix, comme si elle formait avec celle-ci une diphtongue. (Voir les exemples des IIe, Ve et VIe tons) :

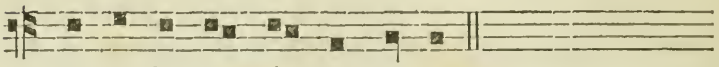
Ier Ton



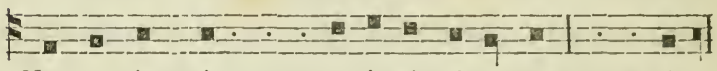
(1) Ce qui confirme cette conjecture, c'est l'analogie que présente un système de psalmodie assez singulier, autrefois pratiqué dans le diocèse de Rouen (voir le traité histor. de Lebeuf, p. 34, et le traité de M. l'abbé Dolé, p. 94) avec celui dont parle Hucbald, p. 217 : « Aliæ psalmorum « modulationes aptantur, quæ per diversos modos alternatim valent inter « choros cantari, ut suo modo unus chorus suum versum pronuntiet, « et alter alio modo respondeat, v. g. :

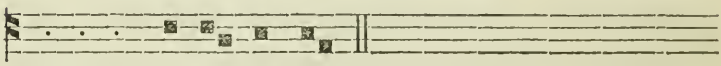


IIe Ton

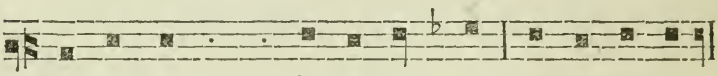


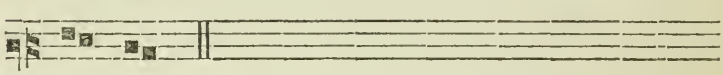
IIIe Ton





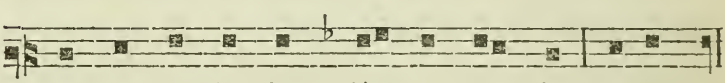
IVe Ton

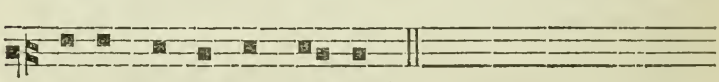




Ve Ton

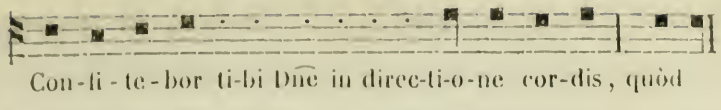
VIe Ton

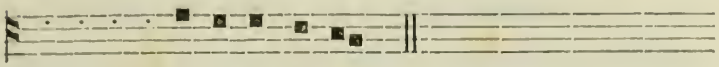




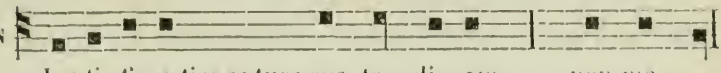
(1) Nous retrouvons cette manière de prononcer *io,* comme une diphtongue, bien marquée dans un livre de chant, à l'usage d'une église d'Espagne, du dix-septième siècle. Car dans cette phrase interrogative: « Ut quid perditio hæc », les deux dernières syllabes de *perditio* se réunissent sous la même note. Toute vicieuse qu'elle est, cette prononciation prouve, du moins, qu'on a toujours soigneusement distingué la syllabe pénultième-brève, des autres syllabes, dans les modulations soit médiaires soit finales des récitatifs.

VIIe Ton



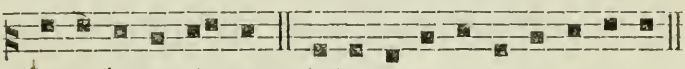


VIIIe Ton



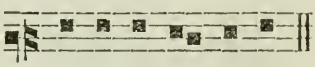
Il y a de plus, continue Hucbald, dans chacun des huit tons du plain-chant, à part quelques exceptions (1), diverses terminaisons, correspondant aux différentes intonations des Antiennes qui suivent ou précèdent les Psaumes (2), par exemple, sur le premier ton :

Ire Termin.

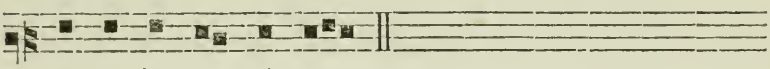


IIe

IIIe



IVe



(1) Aujourd'hui encore les IIe, V^e et VIe modes du chant romain, n'ont qu'une seule terminaison.

(2) Præterea pro diversitate Antiphonarum, quæ psalmis adjunguntur, per omnes penè octo tonorum melodias finis versuum variatur, quarum diversitatum in primo tono hæ formæ sunt, etc., ut suprà. (Hucbaldi, *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modul.*, p. 218; apud Gerbert, *Scriptores*, tom. I.) « Depuis l'origine de la psalmodie, « dit l'abbé Lebeuf (*Traité histor.*, p. 192), les diversités des finales ont « toujours été fondées sur la diversité des commencements des antiennes. » « Comme le chant d'un psaume, ajoute Poisson (*Traité théor. et prat.*, « p. 118), fait un tout avec son antienne, il faut qu'il y ait toujours

Or, il y a aussi variété, mais en vertu d'un autre principe, dans les médiations ou distinctions psalmodiques, savoir: elles se diversifient toutes, au moins accidentellement, selon la différente disposition *des paroles,* et par conséquent pour satisfaire, non à un besoin mélodique, mais à une nécessité grammaticale: « Similiter et medietates seu distinctiones in ver- « sibus *pro diversâ dispositione verborum* diversè habent (1) », et à l'instant, afin qu'on ne puisse se méprendre sur sa pensée, Hucbald multiplie les exemples les plus propres à la faire nettement et clairement ressortir. Il reprend la médiation du premier ton, qu'il a exposée précédemment, il l'adapte à quatre différentes espèces de mots, et de là, dans cette médiation, les variétés qui suivent :

1°

E-ruc-ta-vit cor me-um, ver-bum bonum, di-co e-go etc.
Deus, in æ-ternum, ac-cin-ge-re
a vesti-men-tis tu-is, a gra-di-bus etc.

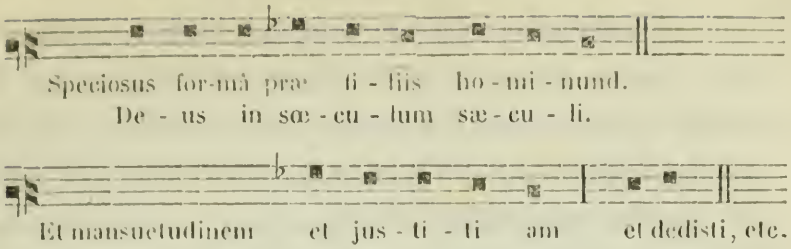
2°

Lingua me-a ca-la-mus scri-bæ ve-lo-citer, etc.
tu-am in-ten-de
i-ni-qui-ta-tem, prop-te-re-à, etc.

« une liaison naturelle et aisée, de la terminaison de la psalmodie avec « l'intonation de l'antienne. » M. Nivers veut établir un autre principe (savoir : qu'on règle le choix de la terminaison d'après la solennité du jour); néanmoins il emploie cinq pages à citer des exemples contraires à sa prétention, exemples tous tirés de l'Antiphonier romain. On peut voir en effet, sur ce point, la dissertation de Nivers, p. 122.

(1) Hucbaldi, *Commemoratio brevis,* etc.; *ibid.* pag. 219.... Dans le *Directorium chori* ou le chant romain, la médiation propre à chaque ton, ne varie non plus qu'accidentellement, c'est-à-dire à raison des syllabes survenantes; car il n'y a, sur chaque ton, qu'une seule terminaison.

3°

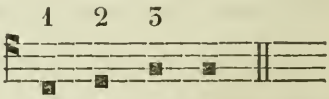


Qu'on ne voie dans ce tableau (comme nous n'y voyons en effet) qu'une seule médiation, variée cependant par quelques notes survenantes, selon la forme différente des paroles, ou bien qu'on prétende y reconnaître plusieurs médiations, destinées à correspondre successivement, dans le même ton, aux différents mots dont se compose le texte liturgique, *pro diversâ dispositione verborum*, on arrivera, dans l'une et l'autre supposition, à la même conclusion; savoir : que l'élément grammatical avait, dans ce système de chant psalmodique, une place bien marquée, une place beaucoup plus large, que celle que nous lui réservons aujourd'hui, puisque la variété du texte, en nous mettant dans la nécessité de faire, par égard pour l'accent, certaines anticipations, ne nous autorise jamais à franchir, comme on le fait ici, une limite très précise, c'est-à-dire à placer une note survenante, hors du degré occupé par la note essentielle qui la précède ou la suit immédiatement.

Ce qui contribue encore à mettre ici, dans tout son jour, la pensée de Hucbald (car nous tenons à la faire clairement et pleinement ressortir), c'est l'ordre d'après lequel il avance dans le développement de son sujet. Après avoir exposé en détail les différentes formes assignées par la mélodie, aux terminaisons ou *sæculorum amen* d'un même ton, ensuite les variétés accidentelles, dont une médiation est susceptible, sous l'influence du principe grammatical, il devait aussi déterminer le nombre et la combinaison des éléments nécessaires,

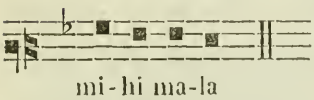
des notes essentielles, dont se compose chaque médiation et même chaque intonation psalmodique; et c'est ce que fera Hucbald, mais de vive voix plutôt que par écrit, ces notions étant familières à tous les érudits (1) : *Sunt prætereà multa, quæ conferri magis quàm scribi oportet, quæ scilicet in principiis vel distinctionibus et membris versuum, pro accentuum aut euphoniæ ratione observanda sunt* (2). Cependant, pour ne pas s'écarter de la méthode qu'il a toujours suivie, de confirmer les préceptes par des exemples, il nous fera remarquer que le mode *Dorien et son plagal* (le 1er et le 2e tons) auront, aux intonations, ces notes essentielles :

Si red-di di re - tribuentibus.



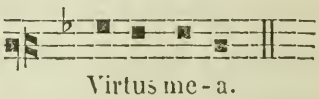
Et prop-ter hanc... etc.

Et la médiation du premier ton :



mi-hi ma-la

ou plutôt (3) :



Virtus me-a.

D'ailleurs, toujours préoccupé du soin de ménager la lettre, dans son union avec la note, le moine de St-Amand rappelle encore, en grammairien, certaines précautions, prescrites par les lois de l'euphonie : « *Item pro euphoniæ causâ, ut ubi in distinguendo vocales coeunt, hiatus, quantùm valet, vitetur.* »

(1) Quamvis super doctus quisque supervacuè admonetur. (*Commemoratio brevis*, pag. 221.)

(2) *Ibid...* « Il y a encore beaucoup d'autres observations à faire, et « sur les intonations et sur les distinctions ou membres des versets, « tant à raison des accents (ou notes essentielles qui en forment la mo- « dulation), que pour ce qui concerne l'euphonie. » Dans le langage des auteurs du moyen-âge, *accentus* signifie souvent *l'accent musical, la note.*

(3) Vel ità potiùs. (Hucbaldi, *Commemoratio.....* pag. 221.)

Quiconque voudra bien lire attentivement le *Mémorial* précité, en recueillera cette conviction, qu'au neuvième siècle, on était loin de regarder comme une innovation, comme un abus, l'usage d'observer l'accent, non-seulement dans la teneur des psaumes, mais dans les médiations et les terminaisons. Alors les musiciens les plus célèbres, tels que Hucbald, Remi d'Auxerre (1), S. Odon de Cluny, etc., étaient tous des grammairiens très habiles. Ils ne pouvaient séparer complètement, dans la pratique, deux arts qu'ils faisaient si bien marcher de front dans leur enseignement. Aussi savaient-ils en concilier, dans certaines limites, les premiers principes, et les faire concourir au même but, au moins dans toutes les parties de l'Office divin, qui avaient le caractère d'un simple récitatif. Qu'à côté de ces grands maîtres, des chantres ignares aient fait entendre çà et là des voix discordantes, et introduit dans certaines églises d'autres habitudes, c'est un fait qu'il faut naturellement supposer (car les abus qu'entraînent l'ignorance et le mauvais goût, sont de tous les âges); mais du moins convenait-il de constater que ces abus n'étaient pas la règle au neuvième siècle, qu'ils étaient condamnés par les théories, et, sans aucun doute, par la pratique des maîtres vraiment dignes de ce nom.

On oppose, il est vrai, à ces témoignages, un monument qui date à peu près de la même époque, un petit manuscrit anonyme, de l'abbaye de St-Gall, recueilli par Gerbert, et inséré dans son premier volume des *Scriptores Ecclesiastici* (2).

(1) Outre son *Commentaire sur Martianus Capella*, reproduit par Gerbert, Remi en a laissé un autre sur *Priscien*, qui reste à l'état de manuscrit. S'il était publié, il en sortirait de nouvelles lumières, et cette époque serait bien mieux connue.

(2) Sous ce titre : *Instituta PP. de modo psallendi.* Ce monument ne paraît être ni antérieur, ni postérieur au neuvième siècle. Les monu-

Nous allons en reproduire le texte (ou le passage qui nous intéresse directement), en l'accompagnant d'un commentaire propre à en dissiper l'obscurité, et nos lecteurs jugeront si ce texte n'est pas susceptible d'une interprétation conforme à la doctrine des autres théoriciens.

« Psalmodia semper pari voce, æquâ lance (1), non nimis « protrahatur; sed mediocri voce, non nimis velociter, sed « rotundâ, virili, vivâ et succinctâ voce psallatur. Syllabas, « verba, metrum (2) in medio et in finem versûs, id est, ini- « tium, medium et finem simul incipiamus et pariter dimitta-

ments monastiques latins, antérieurs à Charlemagne, ont un cachet très visible de rudesse, d'âpreté, de laconisme, qu'on ne trouve nulle part dans ce recueil. Tout y ressent la faconde plus étudiée, plus savante, des rhéteurs Carlovingiens. C'est sensible dès la première phrase, puis à l'énumération qui suit; les assonances ont quelqu'affectation, quoique ménagées discrètement, et moins multipliées qu'au dixième siècle. Les mots grecs en marge, sont de l'école d'Alcuin; plus tard, ils seraient entrés dans le texte d'une façon plus pédantesque. La division en *solennités, dimanches, fêtes majeures, fêtes de saints*, annonce les usages introduits depuis Charlemagne, peut-être avec une nuance locale qui désignerait la France. Tout le ton de la pièce sent une époque de réformation, telle que celle de S. Benoît d'Aniane. On serait tenté de lui faire honneur de ce monument remarquable. D. P.

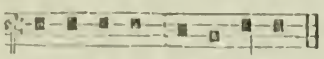
(1) Lances, trutinas seu stateras dici certum est apud antiquos, quòd ad lancium formam factæ essent, undè bilances dictæ sunt. (Roberti Stephan. *Thesaurus linguæ latin.*, v° Lanx.)

(2) *Metrum* est pris en différents sens par les auteurs du moyen-âge. 1° Il exprime quelquefois la note finale de chaque mode, celle qui en marque le terme, et sert par là même à le distinguer des autres; ainsi lisons-nous dans le *Tonarius* de S. Odon de Cluny : « Le premier mode authen- « tique (*dorius et authentus protus*) a pour mètre ou finale *re* (*metrum*, « *lichanos hypaton*); le deuxième authentique (*authentus deuterus*) « ou le troisième mode, a pour mètre ou finale *mi* (*metrum, hypate* « *meson*), etc. » (Gerbert, t. I, p. 249.) 2° Souvent il signifie ce petit groupe de notes, qui marque une variation de la voix et l'étendue qu'elle peut parcourir, soit en montant, soit en descendant, au milieu

« mus. Punctum æqualiter teneant omnes (1). In omni textu « lectionis, psalmodiæ vel cantûs, accentus sive concentus « verborum (in quantùm suppetit facultas) non negligatur, « quia exindè per maximè redolet intellectus. Scire debet omnis

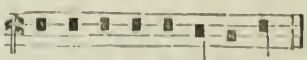
d'une Oraison, d'un Capitule ou de tout autre récitatif du même genre. Ainsi lisons-nous dans un Antiphonaire Cistercien, imprimé en 1690 :

Modus cantandi metra capitulorum :



Ita-bi-ta-bit con-fi-denter.

Metrum monosyllabum :



In be-ne-dic-ti o-ne est.

Ce terme n'a pas un autre sens, dans le passage précité du manuscrit de St-Gall, si ce n'est qu'il y est employé pour exprimer tout à la fois, la modulation du milieu et de la fin des versets, ou la médiation et la terminaison. C'est ce qu'indiquent suffisamment les mots qui suivent : *id est, medium et finem,* et plus clairement encore ceux-ci, qui sont ajoutés en marge dans le manuscrit, sous forme de note : *medium, dyesis ; finem, thesis.* Or, Aurélien de Réaumé et S. Odon nous disent, après S. Isidore : « Diesis (divisio) sunt spatia quædam et deductiones « modulandi, atque vergentes de uno in alterum sonum..... Est thesis, « vocis positio, hoc est, finis. » (Gerberti, *Scriptores*, tom. I, pag. 21, 34 et 285.) De là cette règle que nous retrouvons dans les Constitutions des Frères Prêcheurs : « Horæ canonicæ omnes in Ecclesiâ tractim et « distinctè taliter dicantur, ut in medio versûs metrum cum pausâ ser- « vetur, non protrahendo vocem in pausâ vel in fine versûs. (*Constitut. ordinis Prædicator.*, apud Holstenium, tom 4, pag. 129.)

(1) *Punctus* ou *punctum* a quelquefois, dans les vieux livres liturgiques, le même sens que *metrum*, c'est-à-dire qu'il exprime le groupe de notes, qui marque une petite modulation, au milieu et à la fin d'une Oraison ou d'un autre récitatif. On l'appelle ainsi parce qu'il est, dans le chant, ce que le point et les deux-points sont dans la période du discours. « Illud verò latè patet, quòd fiat de vocibus velut syllabæ et « partes, cola atque commata. » (*Guidonis regula musicæ rhythmic.*) « Orationum prima variatio, *dit Guidelli*, est *fa mi re fa,* et dicitur « punctum principale; secunda est *fa mi,* et dicitur semi-punctum. » (*Director. chori,* pag. 142.)

Mais dans le texte ci-dessus de l'*Institutu patrum*, *punctus* signifie tout simplement la note qui termine la médiation et la terminaison, ou

« Cantor, quod literæ quæ liquescunt in metricâ arte, etiam « in neumis musicæ artis liquescunt (1).

« Quomodò ergo toni deponantur in finalibus, propter di- « versos accentus, nunc dicendum est. Omnis enim tonorum

le dernier élément du mètre : *Punctum æqualiter omnes teneant*, que personne ne traîne après les autres la dernière note, mais que tous aient soin de la tenir également, prescription qui ne diffère que dans la forme, de celle de S. Bernard : « Punctum nullus teneat, sed statim dimittat, « hoc est, ultimam syllabam seu notam medietatis et finis versûs, nullus « teneat. Nullus antè alios incipere præsumat aut post alios nimiùm « trahere vel punctum tenere. Simul cantemus, simul pausemus, sem- « per ad voces aliorum auscultantes. » (*Psalterium Cistercieus*, an. 1754.)

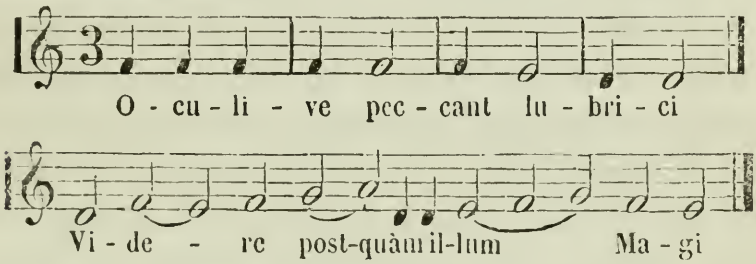
(1) Il n'est pas douteux que *litteræ* ne soit ici synonyme de *syllabæ;* car le premier de ces deux mots était fréquemment pris dans ce sens par les anciens : « Semper enim necesse est tria hæc in auditum inci- « dere, sonum, tempus et litteram seu syllabam. » (Plutarchus, *Commentar. de musicâ.*)

Quant à cette expression qualificative : *liquescentes* ou *quæ liquescunt*, l'analogie nous vient en aide pour en déterminer le sens. On dit très bien, en parlant de deux syllabes qui se réunissent en une par contraction : *colliquescunt.* « In universum tenendum longas vocales α, η, ω, cum « brevi initiali quæ ferè sola ε est, facilè colliquescere. » (Hermann, *Epitome*, pag. 29.) Or, ici il ne s'agit pas, il est vrai, de syllabes contractes, mais de syllabes qui s'en rapprochent, par leur fusion avec d'autres. On nomme *liquescentes* celles qui, selon les lois de la métrique, se fondent, pour ainsi dire, en un seul temps, avec la suivante, par la rapidité de la prononciation. Telle, la syllabe qui est de surcroît dans un vers, comme l'est habituellement une voyelle finale, seule ou suivie de *m*, formant hiatus avec la voyelle initiale du mot suivant, ou bien encore une pénultième brève, sujette à la syncope, et non retranchée dans la prononciation; par exemple, la pénultième de *ocŭli* et la dernière de *postquàm*, dans ces vers : *Oculive peccent lubrici. — Vidêre postquàm illum magi.* En effet, sans les élider dans la récitation (car le langage liturgique ne souffre pas l'élision, comme nous l'avons déjà remarqué), on les prononce si rapidement, qu'elles ne forment qu'un seul temps avec la suivante : *ocŭlĭve — postquăm ĭllum*, comme on n'emploierait qu'un seul temps à prononcer : *oclīve — postqu'īllum.*

« dopositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est secundùm « accentum verbi, sed secundùm musicalem melodiam toni « facienda, sicut dicit Priscianus : Musica non subjacet regulis « Donati, sicut nec divina scriptura. Si verò convenerit in « unum accentus et melodia, communiter deponantur; sin « autem, juxtà melodiam toni, cantus sive Psalmi terminen- « tur. Nam in depositione féré omnium tonorum, musica in « finalibus versuum per melodiam subprimit syllabas et accentus « sophisticat et hoc maximè in Psalmodiâ. Ideòque si tonaliter

« Raptim insertæ audiantur quidem, verùm ut pars tantùm sequentis « syllabæ », nous a dit précédemment M. Hermann, en parlant de la déclamation poétique.

Or, ces syllabes passent à ce même état de fusion, dans les neumes de la musique, *liquescunt in neumis artis musicæ*, non-seulement dans le *chant mesuré*, mais dans le plain-chant des hymnes soit poétiques soit prosaïques, dont chaque vers a un nombre déterminé de syllabes essentielles, par exemple :



On peut dire qu'il en est de même dans les neumes de la psalmodie, où de temps en temps certaines syllabes sont rejetées, comme superflues, et réduites à se fondre en un seul temps, à peu près, avec la précédente, et quelquefois avec la suivante; car, ici encore, le nombre des syllabes essentielles et des notes fondamentales est fixé, comme dans les vers. Les musiciens du quinzième et du seizième siècle se servaient d'un terme équivalent, *fusa nota*, pour exprimer une très petite note, si rapide, qu'elle devait toujours se fondre avec d'autres, en un seul temps. (Gerbert, *Scriptores*, tom. 2, pag. 275.) Enfin on peut voir sous la note B, à la fin du volume, le passage de Guy d'Arezzo, où figurent aussi des *voces liquescentes*. Elles ont beaucoup d'analogie avec les syllabes du même nom.

« finis versuum deponitur, oportet ut sæpiùs accentus in-
« fringatur eo modo, verbi gratiâ, ut sunt sex syllabæ : *sæcu-*
« *lorum amen*, ità sex conformentur notis toni in depositione
« verborum et syllabarum. »

Ce passage vraiment remarquable renferme, comme on le voit, en ce qui concerne l'accentuation, deux parties bien distinctes; la première ne fait que reproduire la règle générale, établie par tous les auteurs précités; la seconde en fixe les limites avec une précision qui nous aidera, par la suite, à lever plus d'une difficulté.

1° « *Qu'on ait soin, dans tous les textes des Leçons, de la*
« *psalmodie ou du chant, d'observer, autant qu'il sera pos-*
« *sible, l'accent ou l'harmonie des paroles; car c'est là sur-*
« *tout ce qui en fait parfaitement ressortir le sens.* » Voilà la règle générale, dont il faut bien mesurer toute l'étendue. Elle embrasse, comme on le voit, non-seulement les textes qui se récitent *recto tono*, mais encore ceux qui se chantent, au moins ceux des Psaumes (car nous n'entendons pas maintenant pousser plus loin la discussion, nous réservant de l'élargir un peu plus tard). Or, ce qui constitue proprement le chant des Psaumes, ce qui le distingue essentiellement de la simple récitation, de la psalmodie directanée, ce sont les modulations du milieu et de la fin des versets, modulations qui présupposent toujours une Antienne, dont elles suivent le mode, *psalmus cum antiphonâ aut certè decantandus* (1). L'accent, d'après la règle précédente, ne peut donc y être entièrement négligé; il doit y intervenir (et non pas seulement dans la teneur), *in omni textu lectionis, psalmodiæ vel can-*

(1) *Regula sancti Benedicti*, cap. 9... Antiphona inchoatur ab uno unius chori, et ad ejus symphoniam psalmus cantatur per duos choros. (Amalar., lib. 4, cap. 7.)

tùs, autant du moins que le permet l'ordonnance des éléments mélodiques, *in quantùm suppetit facultas* (1). Ces derniers mots annoncent une restriction importante, des limites que l'accent ne doit jamais franchir dans les cadences psalmodiques. Mais quelles sont ces limites? Comment les déterminer?

2° Pour les déterminer sûrement, il faut s'attacher à ce principe incontestable, savoir : que les cadences du milieu ou de la fin des versets, ne doivent pas se faire invariablement selon l'accent grammatical, mais qu'elles doivent constamment suivre la disposition mélodique du ton donné par la musique; car la

(1) Ces paroles ne signifient pas, comme on pourrait le croire, que chacun doit, selon sa science et son habileté, observer l'accent. Une telle réserve impliquerait contradiction avec la règle de S. Benoit, qui n'admet personne à l'honneur de chanter ou même de lire publiquement, qu'après la préparation la plus assidue, la plus minutieuse : *Nec fortuito casu, qui arripuerit codicem, legere audeat.* (Regula Sancti Bened., *cap.* 38.) La pratique ancienne et immémoriale de l'ordre, était qu'on lût au réfectoire, en chantant sur un certain ton. Aussi celui qui devait faire la lecture, était tenu de la prévoir et de se préparer à lire correctement. Le Rituel d'Affighem voulait même que les religieux préparassent la lecture, en présence d'un ancien qui leur apprît à bien accentuer : *qui lectionem ejus auscultet et accentuare doceat, secundùm usum monasterii observatum.* Enfin le lecteur ne devait commencer son office qu'après avoir réclamé pour lui, les prières de tous ses frères : *auferat à te spiritum elationis et ignorantiæ.....* On n'apportait pas moins de soins à la préparation de l'Office divin : *quod restat post vigilias, a fratribus qui Psalterii vel Lectionum aliquid indigent, meditationi inserviatur.* (Ibid., cap. 8.) Le terme *meditari* ou *méditation*, dans le style de la basse latinité, est souvent synonyme d'*étude*, d'*étudier*. S. Benoit prescrit, par là, que les religieux qui ont besoin d'apprendre à chanter et à lire les Psaumes ou les Leçons, prennent le temps qui reste après l'office de la nuit, pour vaquer à cette étude si importante. *Cantare autem aut legere non præsumat, nisi qui potest officium suum adimplere, ut ædificentur audientes.* (Ibid., cap. 7 ; — D. Calmet, *Commentaire littéral sur la règle de S. Benoit*, tom. I, pag. 282, et tom. II, pag. 8 et 127.)

musique a ses *lois*, comme le dit Priscien, lois inviolables et non subordonnées à celles de Donat, *non subjacet regulis Donati* (1). En d'autres termes, on ne peut jamais, par égard pour l'accent, dénaturer la mélodie. De ce principe à la fois si juste et si simple, découlent naturellement deux conséquences qui, bien comprises, aplaniraient la plupart des difficultés que font naître, dans le récitatif liturgique, les rapports de l'accent et de la mélodie.

D'abord, si l'élément mélodique et l'accent s'accordent, se réunissent, sans souffrir aucune altération (car autrement où serait l'accord des deux éléments?), on doit les déposer ensemble; *si convenerit in unum accentus et melodia, simul deponantur*. Ou bien encore : si la mélodie et l'accent se développent dans la même direction, dans le même sens, du grave à l'aigu (comme il arrive, quand la modulation atteint de suite son plus haut degré, ou quand elle porte, sur sa première syllabe, la note la plus élevée (2); car ce genre de déviation correspond exactement au mouvement de l'accent), alors on doit les déposer simultanément; *si convenerit in unum accentus et melodia, simul deponantur*.

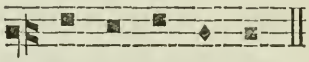
Si, au contraire, les deux principes et leurs propriétés ne s'harmonisent pas, *sin autem*, s'ils sont radicalement en opposition, tendant à se développer, chacun en sens inverse,

(1) Paroles de Priscien, évêque d'Afrique.

(2) N'oublions pas que cette théorie, comme toutes les théories du moyen-âge, roule uniquement sur les huit tons du plain-chant, admis par S. Grégoire. Or, d'après le système grégorien, toute médiation, toute terminaison, ou commence en baissant, ou s'élève sur la première syllabe à son plus haut degré, sans admettre entre celui-ci et la teneur, aucun degré intermédiaire, tel qu'on en voit dans certaines formules, qui viennent d'une autre source. (V. g. la formule du 2e mode en A, dans le chant parisien.)

celui-ci par une élévation, celui-là par un abaissement, c'est la mélodie du ton qui doit prévaloir, c'est l'accent qui doit s'effacer, se briser dans cette lutte ; *sin autem, juxtà melodiam toni, cantus sive psalmi terminentur.* Or effectivement, dans la déposition, dans les cadences finales de *presque* tous les tons, la musique, par la combinaison de ses éléments, les met en conflit avec l'élément grammatical ; car sur les huit tons du système grégorien, il y en a six (1) dont les terminaisons commencent par un abaissement, et par là même contrarient l'action de l'accent, lorsqu'il se trouve placé sur leur première syllabe. La même observation s'applique à plusieurs médiations, dont la première note descend au-dessous de la teneur (2), et en général à celles dont la dernière note suit une direction semblable, bien qu'elle corresponde accidentellement à un accent :

Sæ - cu - lo - rum A - mén.



De - us Is - ra - él.

(1) Sur les huit tons, il n'y a que le cinquième et le septième qui commencent leurs terminaisons par une élévation. Ils sont aussi les seuls, entre les douze tons admis par Glaréan, qui se distinguent de la même manière. Les dix autres dévient dans leurs terminaisons, en s'abaissant.

(2) Les médiations dévient généralement dans le sens opposé à celui des terminaisons, c'est-à-dire en s'élevant au-dessus de la teneur, de telle sorte que la déviation descendante, qui est pour celles-ci la règle commune, devient pour celles-là l'exception. Ainsi les médiations du 4e et du 6e tons, sont les seules qui aient une note, une seule note d'abaissement, sur leur première syllabe. C'est encore (mais dans le sens inverse) une exception de deux sur huit. De plus, les médiations du 1er, du 3e et du 7e tons, descendent sur la note qui correspond à la syllabe pénultième : autant d'atteintes portées à l'accent (*sæpius infringitur*), qui toutefois se relève régulièrement sur d'autres points, et qui d'ailleurs peut figurer sous une note descendante, comme signe de prolongement.

Il est donc vrai de dire, qu'en vertu des lois de la tonalité et des combinaisons de la mélodie, l'accent syllabique sera très souvent comprimé, annulé, dans les cadences ou dans ses rapports avec les différentes notes dont elles se composent. *Nam in depositione ferè omnium tonorum, musica in finalibus versuum per melodiam subprimit syllabas, et accentus sophisticat, et hoc maximè in psalmodiâ.* C'est ce qui arrivera surtout dans les *cadences finales* ou *terminaisons*, dont la première note généralement imprime à la modulation un mouvement descendant; *ideò si tonaliter* finis versuum deponitur, *oportet ut sæpiùs accentus infringatur.* Mais pesons bien chacun de ces mots, sur lesquels ont passé trop légèrement plusieurs écrivains modernes : « *In depositione* ferè *omnium tonorum*..... sæpius *infringitur.* » Certes, ils n'ont pas été jetés là par hasard; ils expriment une réserve importante, et dont les limites, si restreintes qu'elles soient, ne le sont pas autant qu'on pourrait le croire (1). Ils nous avertissent de bien discerner, entre tous les autres, tels ou tels tons, dans lesquels se rétablit régulièrement, sur certains points, l'harmonie de la grammaire et du chant. Ces tons réservés, ce sont ceux dont les cadences se font, comme nous l'avons dit, en passant subitement de la teneur à leur note la plus élevée. Car sur cette note caractéristique, la fusion, l'union des deux éléments devient facile; disons plus, elle est

(1) Les limites d'une exception ne sont jamais moins déterminées, que par ces mots essentiellement vagues : *ferè omnes.* Déjà, comme nous l'avons pu remarquer précédemment, ils ont été employés par Hucbald, pour exprimer une règle générale qui, sur huit cas, admettait trois exceptions : *Per omnes penè octó tonorum melodias finis versuum variatur.* Vouloir en déterminer le sens *a priori*, abstraction faite du sujet en question et de toutes ses circonstances, ce serait s'exposer à de continuelles méprises.

prescrite par la nature même des choses, elle est obligatoire, *simul deponantur;* et pour l'opérer, on doit même recourir, de temps en temps, à cet expédient si facile, si familier à tous les praticiens, si fortement recommandé dans toutes les méthodes, à l'*anticipation*. Car, employé avec discrétion, ce moyen satisfait aux bienséances du langage, aux nécessités de l'accentuation latine, sans déranger aucunement les combinaisons mélodiques. Fondre deux syllabes et deux notes *en un seul temps*, ce n'est pas troubler l'économie soit du langage, soit du chant mesuré, à plus forte raison de la psalmodie. Donc l'anticipation qui réalise ces conditions, n'est pas un abus, mais une mesure très légitime : *Si convenerit in unum accentus et melodia, simul deponantur.*

Voilà, selon nous, le sens naturel de ce texte, interprété conformément à l'esprit de l'auteur. Voudrait-on qu'il fut pris à la lettre, comme si l'accent ne devait être observé, que lorsqu'il se rencontre fortuitement avec la note de l'élévation? Alors, que deviendrait cette réserve si formelle, relative à certains tons : *In depositione* ferè *omnium tonorum..... Sæpiùs infringitur, si tonaliter*, etc.? Elle n'aurait plus aucune ombre de fondement, puisque l'accent se produirait ou s'effacerait, au hasard, dans tous les tons absolument, sans distinction aucune. De plus, il faudrait alors retrancher, rejeter la règle traditionnelle, qui concerne les médiations rompues; car dans le manuscrit de St-Gall, il n'en est pas fait mention. On dira sans doute que le texte précité, tout absolu qu'il est dans sa forme, n'exclut pas les exceptions vraiment consacrées par la tradition. Admirable réponse! Nous l'accueillons avec empressement, en ajoutant que l'anticipation déterminée par la présence d'une syllabe brève dactylique, est aussi consacrée par la tradition ou l'enseignement des an-

ciens maîtres, par la pratique constante et immémoriale des Chartreux même. Nous ferons la même réserve au sujet de la dernière syllabe d'un mot, et de là il résultera que ces paroles : *si convenerit in unum accentus et melodia*, etc., ne peuvent être prises dans le sens absolu, qu'on a bien voulu leur attribuer dans plusieurs publications récentes (1).

II. Passons maintenant, des traités didactiques, aux manuscrits notés.

Lorsqu'un principe est admis, reconnu par les plus grands maîtres de toutes les époques, on peut, ce semble, affirmer avec une juste présomption, ou qu'on en trouvera la confirmation dans les livres de pratique, ou du moins qu'on ne découvrira rien, dans ces livres, qui soit de nature à en contrebalancer l'autorité. Car « dans les arts, comme dans toutes « les autres connaissances humaines, la théorie n'a jamais été

(1) *Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains*, p. 70... Aucun écrivain n'a plus insisté, sur la nécessité d'observer l'accent, dans les cadences psalmodiques, que D. Jumilhac. Il revient sur ce sujet, à cinq ou six reprises différentes. Et cependant, au chapitre V, 3e partie de son traité, il tient précisément le même langage que l'auteur du manuscrit de St-Gall : « Il est nécessaire de mettre « de la différence entre ce qui appartient à la grammaire et à ses accents, « et ce qui est dû à l'harmonie et à la mesure du chant, parce que « chaque art demande que ses règles y soient gardées..... Ainsi, lorsque « l'on applique des notes et du chant sur leur texte, elles doivent de- « meurer entièrement soumises, tant à la phrase du mode, qu'à la « mesure et à la cadence que demandent les règles du chant, soit plain, « soit métrique, soit rhythmique. » (*La science et la pratique du plain-chant*, p. 160.) En d'autres termes, l'accent doit être observé soigneusement dans les cadences psalmodiques (c'est ce que D. Jumilhac a parfaitement établi dans les chapitres précédents); mais il ne doit jamais dénaturer la mélodie. Voilà toute la doctrine de ce grand maître, résumée en quelques mots. Elle n'implique pas l'apparence même d'une contradiction.

« que la constatation des faits existants; les règles du plain-
« chant, posées par une foule de didacticiens, à partir de
« Hucbald, n'ont fait que représenter l'usage suivi par les
« meilleurs compositeurs du temps et par les chantres les plus
« exercés. Ce qu'ils signalent comme des fautes, comme des
« abus, peut donc être, en toute sûreté, regardé comme tel (1). »
Oui, et on peut s'en tenir à leur enseignement avec d'autant plus de confiance, qu'il n'est pas altéré, dénaturé, comme le sont, dans la plupart des manuscrits et des livres imprimés, les mélodies (2).

(1) *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, par M. A. de Lafage, pag. 117.

(2) Les mélodies grégoriennes avaient subi en France, dès le neuvième siècle, des altérations notables; car Amalaire, diacre de l'église de Metz, en comparant un Antiphonaire nouvellement apporté de Rome, avec ceux qui étaient en usage dans nos églises, depuis le règne de Charlemagne, s'étonnait de voir déjà tant de différence entre la mère et la fille : *Mirabar quomodo factum sit, quod mater et filia tantùm a se discreparent.* (Bibliothec. PP., t. 14, pag. 1052.) Le mélange du chant romain et du chant gallican, qui ne pouvait avoir entièrement disparu, était sans doute l'une des causes qui produisaient ce résultat. Mais le mal ne fit qu'empirer depuis le douzième siècle, sous la main des copistes, des correcteurs et des compositeurs, soit parce qu'alors on n'avait plus l'intelligence des neumes (et les avait-on jamais bien compris?), soit parce que la substitution des points aux anciens signes jetait, dans le chant écrit, une grande confusion. On peut juger de la dégradation du texte musical dans la plupart des églises, d'après la description que nous en fait S. Bernard, en parlant des Antiphonaires de Metz et de Citeaux :

« Inter cætera quæ optimè æmulati sunt Patres nostri Cisterciensis
« ordinis videlicet inchoatores, hoc quoque studiosissimè et religiosis-
« simè curaverunt, ut in divinis laudibus id canerent quod magis
« authenticum inveniretur. Missis denique qui Metensis ecclesiæ Anti-
« phonarium (nam id gregorianum esse dicebatur) transcriberent et
« afferrent, longe aliter rem esse, quàm audierant, invenerunt. Itaque
« examinatum displicuit, eò quod cantu et litterâ inventum sit vitiosum

Néanmoins, en prenant leur doctrine pour point de départ, on ne doit pas dédaigner les monuments, qui en retracent plus ou moins exactement les conséquences, en caractères musicaux. Il faut les consulter, mais avec les mêmes précautions dont on use à l'égard de témoins justement suspects. Il faut les comparer entr'eux et surtout avec les règles, en signalant, dans cet examen, les points sur lesquels leur témoignage est vraiment décisif, ou tout-à-fait insignifiant ou manifestement contradictoire.

Commençons par distinguer deux sortes de manuscrits. Les uns sont notés en *neumes*, et ils restent pour nous jusque-là des livres scellés, mystérieux, dont l'explication est attendue avec impatience par tous les érudits (1). Les autres sont notés soit en lettres romaines, soit en points qui se rapprochent plus ou moins de la notation moderne, par conséquent en carac-

« et incompositum nimis, ac penè per omnia contemptibile; quia tamen « semel cæperant, usi sunt eo et usque ad nostra tempora retinuerunt... « Cantum, quem Cisterciensis ordinis ecclesiæ cantare consueverant, « licet gravis et multiplex obfuscet absurditas, diù tamen canentium « commendavit auctoritas. Sed quia penitùs indignum videbatur, qui « regulariter vivere proposuerant, hos irregulariter laudes Deo decan- « tare, ex eorum consensu ita correctum invenies, quatenus eliminatâ « falsitatum spurcitiâ, expulsisque illicitis ineptorum licentiis, integrâ « regularum veritate fulciantur.» (*Ex præfat. S. Bernard. in Antiphonarium ordinis Cisterciensis.*)

(1) Les travaux si heureusement repris, dans ces derniers temps, par MM. Danjou et Stephen Morelot, et encore plus récemment par M. de Coussemaker, par le R. P. Lambillotte et M. Tardif, faisaient espérer la solution complète de ce grand problème. Mais quand se réalisera cette espérance? Jamais, répond M. Vincent, membre de l'Institut. Et M. Vitet, tout en s'efforçant d'adoucir une expression aussi dure, n'ose pas en contester l'exactitude. C'est la conclusion à laquelle s'arrête également M. Stephen Morelot, qui d'ailleurs n'a jamais varié sur ce point. (Voir les articles du *Correspondant*, et la réclamation de M. Tardif, dans la *Bibliothèque de l'école des chartes*, an. 1853.)

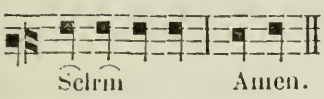
tères dont le sens est universellement connu. Mais ils ne nous offrent généralement que des formules psalmodiques très incomplètes, sur lesquelles il est impossible de fonder une conclusion contraire aux théories. Voici, par exemple, à quoi se réduisent les formules des manuscrits dont les noms suivent (et ces indications, qu'on le remarque bien, nous donnent la mesure de celles que fournissent, sur le même sujet, la plupart des autres manuscrits) :

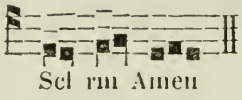
1°

c'est-à-dire :

Vespéral manuscrit du treizième siècle, coté dans la bibliothèque impérial sous le n° 1090. — Les formules plus complètes, qu'on trouve dans une édition de ce Vespéral, publiée chez Lecoffre en 1849, sont autant d'additions qui distinguent la copie de l'original (1).

2°





Psalterium Lirinensis Monasterii, Mss. de la bibliothèque impériale, n° 767, in-folio, qui paraît être du quatorzième siècle. — L'intonation n'y est notée nulle part.

(1) Ces additions peuvent tromper un lecteur trop confiant, qui les prendrait pour des pièces authentiques. C'est la méprise dans laquelle est tombé M. l'abbé Chaussier, en produisant ces additions comme des formules qui datent du treizième siècle. (*Le plain-chant enseigné d'après la méthode du Méloplaste*, 3e édition, pag. 133.)

3°.

Do - mi - ne pro-bas-ti e u o u a e

Missel manuscrit du treizième siècle, contenant, outre l'ordinaire de la messe, tous les chants du Graduel, des *Kyrie* farcis, etc., à l'usage des Bénédictins. (Bibliothèque du grand Séminaire de Verdun.) — Les premières syllabes du verset qui suit l'Introït, y sont habituellement notées, comme dans la plupart des manuscrits, en dehors de toute prescription grammaticale. Mais déjà Le Munérat nous en avait avertis : il n'y a aucune parité à établir entre le commencement des versets et leur médiation ou leur terminaison. Ici on peut, par le moyen d'une anticipation, mettre l'accent syllabique en rapport avec la note de l'élévation; là, il y a nécessité de commencer le chant avec les premières syllabes qui se présentent, *non sic de principio psalmi*. Tout au plus pourrait-on faire une réserve, relativement à la seconde syllabe de l'intonation, lorsqu'elle est une pénultième brève; c'est bien là ce que nous pratiquons aujourd'hui, et ce qu'observaient fidèlement, dit-on, avant le douzième siècle, les chantres attachés aux traditions de S. Grégoire (1). Mais Le Munérat, plus versé peut-être dans la

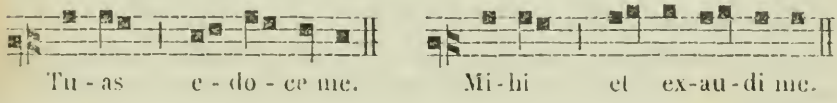
(1) Ego tenorem requiro (tenorem ibi pro harmoniâ seu melodiâ accipit), qui auribus dulciter verbis aptè junctis insonet mentique insideat...., quemadmodùm in choro sacri hymni ac psalmi adsolent...., qui brevibus longisque syllabis sua det tempora, quod in choro hodiè, mirum cur non observetur, olìm ut puto, non neglectum; undè adhuc puto esse, ut non nunquàm uni longæ syllabæ plures datæ fuerint notulæ, quanquàm posteri hoc ità deindè neglexerunt, ut brevibus pariter ac longis promiscuè plures dederint notulas. (Glareani, *Dodecachordi*, lib. I, cap. 39; Gerbert, *De Cantu*, tom. 2, page 270 et 272; voir aussi M. de Lafage, *De la reproduction des livres de chant romain*, page 130.)

théologie spéculative et morale, que dans la science historique, ne fait aucune distinction entre les différentes époques du moyen-âge. Il affirme en général, que les anciens et S. Grégoire lui-même, affranchissaient l'intonation des Psaumes et le plain-chant, des règles grammaticales auxquelles étaient soumises les médiations et les terminaisons.

Nous apprécierons les raisons sur lesquelles on s'appuie de part et d'autre, quand nous traiterons des rapports de l'accent avec la mélodie ou le plain-chant proprement dit. Quel que soit celui de ces deux sentiments qu'on adopte, ni l'un ni l'autre, comme on le voit, ne fera sortir des manuscrits l'ombre d'un argument contre la doctrine des théoriciens relativement aux médiations et aux terminaisons.

4° *Manuscrit de Montpellier.* — Comme le précédent, il n'est noté ou neumé que sur le premier mot ou sur les syllabes de l'intonation, et sur les voyelles sacramentelles, *e, u, o, u, a, e,* et encore par une main postérieure, qui ne remonte pas au-delà du douzième siècle. La notation intégrale des versets, telle qu'elle se trouve dans l'édition Lecoffre, soit à la suite des Introït, soit au commencement de certains offices mêlés au Graduel, est un complément tout récent, emprunté à d'autres sources, et ne peut conséquemment être allégué dans cette discussion, comme une autorité.

On rencontre, il est vrai, dans la plupart des manuscrits, quelques versets qui sont entièrement notés, et qui présentent, au milieu et à la fin, des contradictions semblables à celles de l'édition Lecoffre (1) :



(1) *Graduel*, pag. 13 et 304, 42 et 92.

Mais de ces incohérences, que faut-il conclure? Qu'il n'y avait aucun système d'accentuation arrêté, constant, dans les médiations et les terminaisons psalmodiques? Que tout, sur ce point, était livré à l'arbitraire, au caprice de chaque chantre ou du dernier copiste? Non, on ne peut élever un seul instant un pareil doute, parce qu'il est manifeste que l'unité dans le mode d'exécution, dans la manière d'adapter la note à la lettre, a toujours été la condition nécessaire, indispensable, d'un chant choral, comme celui des Psaumes : « Si in choro cantemus, « concorditer cantemus, *disait S. Augustin;* in choro enim « cantantium quisquis voce discrepat, offendit auditum et per- « turbat chorum (1). » — « Vox omnium vestrûm non dissona « debet esse, sed consona, *ajoutait S. Nicet, archevêque de « Trêves.* Non unus insipienter protrahat aut unus humiliet, « alter extollat vocem, sed innitatur humiliter unusquisque « vocem suam intrà sonum chori includere, non extrinsecùs « extollentes (2). » — « Simul cantemus, simul pausemus, semper « auscultando, *disait encore S. Bernard* (3). » Les incohérences dont on se plaint, n'accusent donc pas l'inanité des principes, l'insuffisance des règles; elles doivent être attribuées à d'autres causes, parmi lesquelles nous signalerons celle-ci avec D. Jumilhac (4) : C'est que la *ponctuation* des

(1) S. Augustin, *In psalm.* 149.

(2) S. Nicet, *De laude et utilitate spirit. cantic.,* apud Gerberti *Scriptores,* tom. I, pag. 15.

(3) Apud Cardin. Bona, *De divinâ psalmod.* : statut. ordinis Cisterciens.

(4) *La science et la pratique du plain-chant,* 3e part., ch. 4, no 4; et 6e part., ch. 5, no 2.

manuscrits n'était pas destinée à retracer le rhythme du plain-chant, ni la manière d'adapter la note à la lettre dans le chant des Psaumes. Elle présupposait sur tout cela des notions, des habitudes acquises, des traditions répandues, transmises non-seulement par les théories, mais par l'enseignement oral et surtout par la pratique des bons maîtres (1). Aussi suffisait-il aux copistes d'indiquer le Psaume correspondant à chacune des Antiennes (2), ou d'en marquer tout au plus l'intonation, puis la terminaison, avec ses notes fondamentales et les *e u o u a e*.

D'ailleurs les copistes ont quelquefois dérogé à leurs habitudes, en s'appliquant à noter intégralement et régulièrement certains chants, qui ne sont que de la pure psalmodie. Nous pouvons citer, comme des modèles en ce genre, ces *tropes* ou versets, qu'on trouve dans quelques manuscrits, à la suite des Antiennes des Laudes ou des Nocturnes. Ils n'étaient pas d'un usage aussi général et aussi fréquent, que les chants de même nature, qui précédaient autrefois les Introït, Graduels, Kyrie, Gloria, etc.; car Durand de Mende nous apprend qu'ils

(1) Sed hæc et hujusmodi melius colloquendo quàm scribendo monstrantur. (Guidonis, *Microlog.*, cap. 15.) Sunt multa quæ conferri magis quàm scribi oportet, quæ scilicet in distinctionibus versuum, pro euphoniæ ratione observanda sunt. (Huebaldi, *Commemoratio brevis*, etc., pag. 221.)

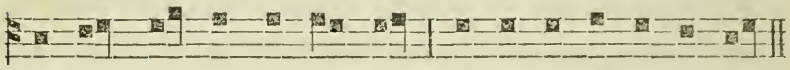
(2) Nam in plerisque libris loco *sæculorum amen* in capite illius quod debet cantari, ponitur computum primus tonus, secundus tonus et sic de singulis, quantùm durat numerus tonorum ; quod cùm laudabile, et pernitile est, quòd computum apponatur in omni cantu vel debitum *sæculorum*. Sed quidam contendunt, et malè, quòd non debet *sæculorum* nec computum apponi, ut cantor magis memoriæ commendet ; quod est reprobatione dignum. Sed quidam pravi magistri radunt de libris, ut de lateribus scholasticorum eliciatur sanguis, ut ego vidi abradi computum et verbera passus fui. (Æliæ Salomonis, *Scientia artis musicæ*, pag. 56.)

étaient propres à certaines fêtes et reçus seulement dans quelques églises (1). Un manuscrit du quatorzième siècle, à l'usage des Cistercicns (2), nous en présente des exemples, qui sont en accord parfait avec les théories :

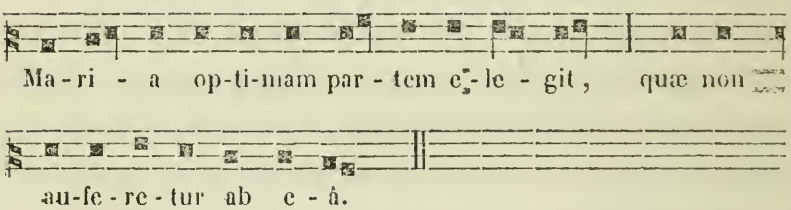
In Cena Domini. — Anth. *Mandatum novum*, etc.

℣.

℟. *In hoc cognoscent*, etc.

℣. 

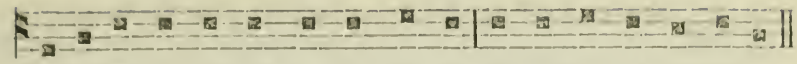
℟. *In diebus illis mulier*, etc.

℣. 

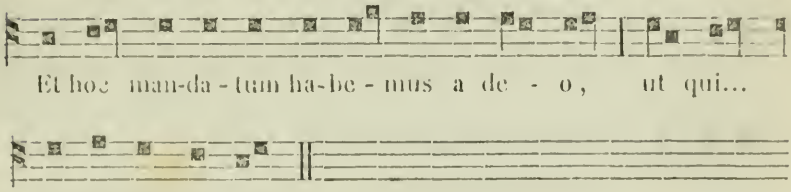
(1) In quibusdam ecclesiis, in singulis Antiphonis Laudum præponitur versiculus qui laborem significat, ad ostendendum quia toto labore totoque nixu debemus nos vertere ad laudandum Deum et SS. Trinitatem; et eodem modo fit in quibusdam ecclesiis in festo B. Mariæ in Antiphonis laudum, pro eo quòd ipsa se totam vertit in laudem Dei..... In Antiphonis quoque de B. Laurentio et de B. Petro et de B. Paulo et de B. Stephano præponuntur quidam versus Antiphonis ad majorem laborem notandum quem in suis martyriis sustinuerunt.... In nocturnalibus tamen Antiphonis de B. Laurentio præmittuntur, quia passio sua de nocte consummata est... Hi autem versus tropi dicuntur, quasi laudes ad Antiphonas convertibiles; *tropos* enim græcè conversio dicitur latinè. (*Rationale divinorum officiorum*, De die Dnicâ S. Trinitatis, pag. 140, edit. an. 1520.)

(2) Bibliothèque de la Société Philomatique de Verdun.

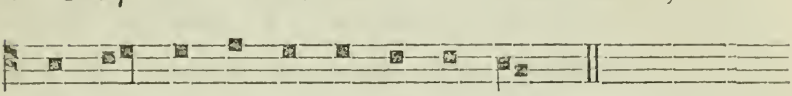
℣. *Domine tu mihi lavas*, etc.



℣. *Diligamus nos invicem*, etc.



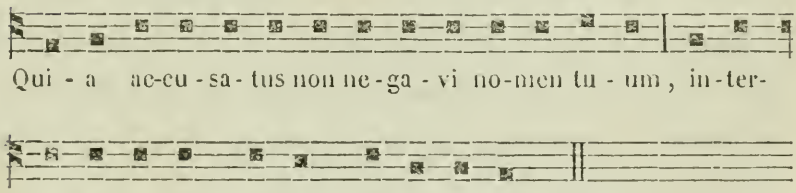
℣. *Ubi fratres... ibi dabit Dnus benedictionem*, etc.



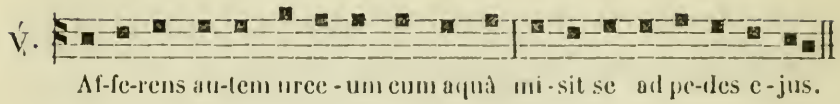
℣. *Maneat in nobis fides, spes*, etc.

In Solemnitate Sti Laurentii. — ℣. *Noli me derelinquere, Pater*, etc.

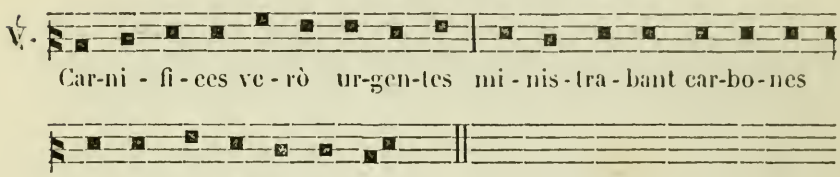
℣. *Beat. Laurentius orabat dicens*, etc.



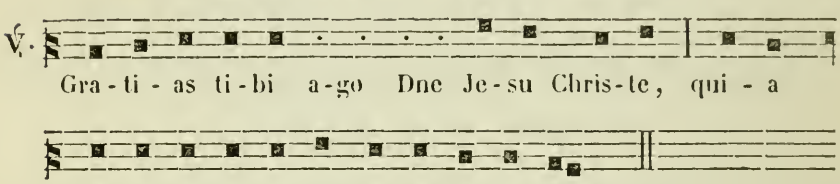
℣. *Dixit Romanus ad Beat. Laurentium*, etc.



℣. *Strinxerunt corporis membra*, etc.



℣. *Interrogatus te confessus sum*, etc.

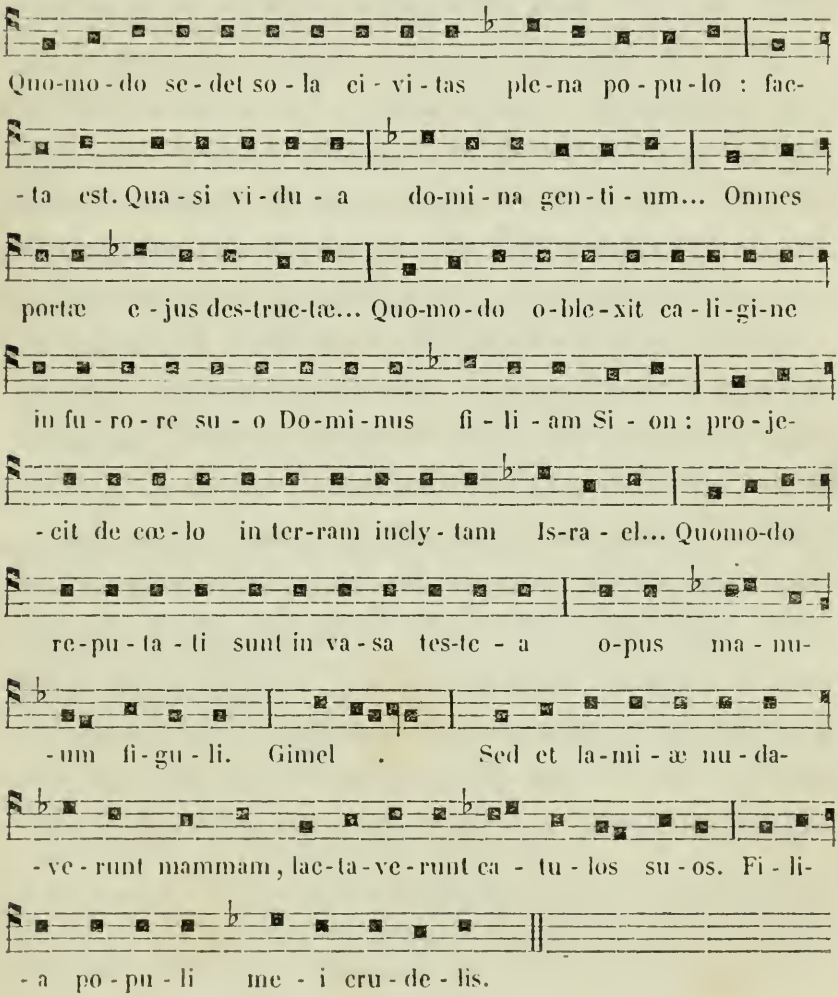


Quelques versets ont une mélodie plus variée, semblable à celle des Antiennes, mais un peu moins grave, et alors les rapports de la note avec la lettre n'y sont plus observés, ce qui justifie cette assertion de Nivers : que ceux même qui soutiennent le plus opiniatrément l'égalité totale des notes dans le plain-chant, admettent de l'inégalité dans le chant psalmodique, comme dans le chant métrique (1).

D'autres manuscrits nous offriraient aussi d'assez beaux modèles, dans le chant des Lamentations, de l'*Exultet*, des Préfaces, etc.; car ces récitatifs et la psalmodie, ainsi que Le Munérat nous l'a fait remarquer, ne constituent qu'une seule et même espèce de chant; ils ont tous un caractère *mixte*, par lequel ils tiennent à la fois du langage et de la mélodie,

(1) *Dissert. sur le chant grégor.*, pag. 96.

roulant, après l'intonation, sur une teneur plus ou moins longue, sans limites précises, puis s'élevant, s'abaissant harmonieusement sur différents degrés, au milieu et à la fin de chaque période. Donc, apprécier le rôle attribué à l'accent, dans ces récitatifs, c'est reconnaître celui qu'il doit remplir dans la psalmodie. Voici quelques passages d'un Antiphonaire manuscrit, de la fin du treizième siècle (*Breviar. ordin. fratr. Prædicat.*, bibliothèque de l'Arsenal, n° 140), où la présence de l'accent se manifeste par des anticipations fréquentes, et par cette espèce de cadence qu'on nomme *cadence rompue*.



On aperçoit de suite l'ordre, le dessein d'après lequel la note s'adapte à la lettre dans ces sortes de pièces, bien qu'on y rencontre çà et là, quelques élévations sur la dernière syllabe des mots proparoxytons.

Nous pourrions facilement multiplier les exemples; mais c'en est assez, ce nous semble, pour établir, d'après les manuscrits même, cette conclusion : que le rôle attribué à l'accent, dans les cadences des Psaumes et des autres chants mixtes, n'est pas une innovation. Non sans doute, il n'est pas une innovation, puisqu'il se confond avec l'usage même de la langue latine, dans les offices de l'Eglise. S. Isidore ne nous a-t-il pas dit que les premiers chants de l'Eglise furent les accents même du langage? Et maintenant ce qui, dans le récitatif liturgique, porte un cachet plus certain d'antiquité, n'est-il pas un précieux reste de cet ancien chant du discours, dont on raconte tant de merveilles? Or, ce qui relevait si puissamment l'élocution chez les anciens, et en faisait une véritable mélodie, ce qui donnait à la parole tant d'expression, tant d'énergie, surtout à la fin des périodes, c'était l'accent avec ses mouvements hardis, avec ses degrés très distincts d'élévation et d'abaissement, l'accent si justement nommé : l'âme de la voix et le principe générateur de la musique, *anima vocum, musices seminarium.* Voilà pourquoi les grammairiens défendaient, et les orateurs évitaient avec soin, de placer dans les *clausules,* des mots composés d'une longue suite de syllabes, qu'un seul accent ne relevait pas alors suffisamment, et dont la monotonie eut déterminé une chute plate, sans effet (1). Il est vrai, des règles aussi strictes ne pouvaient s'appliquer à nos récitatifs

(1) Proximam clausulis diligentiam postulant initia. (Quintil., lib. 9. *Instit.,* c. 4.) Sciat ubi suspendere spiritum debeat, quo loco versum distinguere, ubi claudatur sensus, quandò attollenda vel summittenda sit vox.

sacrés, parce que d'une part, les mots dont se compose le texte de la Sainte Ecriture, n'y sont assujettis ni à l'ordre syntaxique, ni au nombre oratoire demandé par Cicéron, et que de l'autre, l'élément mélodique y paralyse de temps en temps l'action propre de l'élément grammatical; mais enfin celui-ci s'y maintient encore; il y conserve, autant que le permet la nature du texte et de la mélodie, un rôle assez marqué, un caractère d'expression assez frappant, pour qu'on ne puisse en méconnaître l'influence ni en contester l'origine.

Est-il nécessaire d'ajouter que nous exposons ici des principes généraux, universellement reconnus, et qu'ils ne constituent pas, comme on l'a dit (1), une théorie particulière, admise, enseignée seulement en France? Mais ces principes, comme on le voit, sont fondés sur les rapports naturels du langage et du chant, rapports qui sont les mêmes partout; mais nous les avons puisés à l'école des plus grands maîtres de toutes les époques et de tous les pays, à l'école non-seulement de D. Jumilhac, de J. Eveillon, de Hucbald, mais de Glaréan en Allemagne, de Guidetti en Italie (2), des religieux Franciscains en Espagne. Voici en effet ce que nous lisons dans un ouvrage théorique et pratique, publié à Madrid, en 1789, par un

(*Ibid.*, lib. 1, cap. 8; Benloew., *De l'accentuation*, etc., p. 217 et 234.)

Le Père Kircher, après avoir exposé les divers accents musicaux des Hébreux modernes, leur assigne la même destination : « Nota hoc loco « accentus hosce musicos non ad canendum tantùm, sed ad pulchram « pronuntiationem esse institutos, ut scias scilicet, ubi suspendere spiri- « tum, quo loco versum distinguere, ubi comma figere, ubi colon « apponere debeas, ubi versus claudatur. » (*Musurgia universalis*, lib. 2, pag. 65, tom. 1.)

(1) *Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains*, chez Lecoffre, 1852, pag. 69 et 70.

(2) Voir le livre de M. de La Fage : *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, pag. 130 et 94.

religieux de cet ordre (il s'appuie continuellement sur l'autorité des musiciens espagnols les plus célèbres, tels que Cerone, Lorente, Romero, etc.) : « Dans le chant des Epîtres, « des Evangiles, des Préfaces, des Psaumes, les points (les « notes) ne sont pas égaux; ils se mesurent sur les syllabes « longues ou brèves, d'après l'accent, comme le veut la gram- « maire..... C'est que dans cette espèce de chant, la lettre « est la reine et la musique son esclave (1), du moins en ce qui « concerne la quantité; c'est là un principe incontestable..... « Donc le premier verset du cantique de Zacharie, dont les « syllabes diffèrent notablement, quant à la durée, se notera « ainsi :

III. On nous demandera si nous avons prévu les embarras, les difficultés inextricables, que l'accentuation doit jeter dans la psalmodie, dans ce chant si simple et si populaire. « Qui ne « sait la difficulté que l'on éprouve, pour appliquer ces règles, « et l'étrange effet qu'elles produisent, surtout dans certains « tons, quand on rencontre ces phrases ou d'autres sembla- « bles : « *Antè luciferum genui te. — In quâcumque die* « *invocavero te, exaudi me,* etc (2)? »

(1) En las Epistolas, Evangelios, Prefacios, Oraciones y Salmos, no se hacen los Puntos iguales, sino que se van midiendo las silabas largas y breves para el acento, segun pide la gramática... La letra es la Reyna y su Esclava la Música, y supuesto este inegable principio, etc.... Sirva de exemplar el primer verso del Cántico de Zacarías, cuyas *sílabas* tienen notable diferencia como *se vé*, etc. Mas en canto llano son todos de igual valor. (*Rituale Carmelitano*, pag. 70 et 72.)

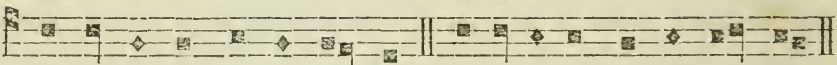
(2) *Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel*, etc., pag. 70. Dans le second exemple précité : *in quâcumque die invocavero te*, il ne peut

Cette objection, nous en faisons l'aveu, est sérieuse, et nous pensons même qu'on ne parviendra jamais à la résoudre d'une manière satisfaisante, d'après des considérations purement grammaticales. Mais ne serait-il pas facile d'en obtenir la solution, si on voulait s'attacher à ce double principe, que nous avons établi précédemment avec l'auteur de l'*Instituta Patrum*, c'est que, si l'élément grammatical d'une part, ne doit pas disparaître, s'effacer entièrement dans les médiations et les terminaisons, de l'autre il ne doit jamais y exercer une influence telle, qu'il altère l'élément mélodique? Ce double principe est incontestable; car la mélodie, aussi bien que l'accentuation, a ses lois qui sont fixes, certaines, inviolables. Or, de là cette conséquence, qui éloignerait tous les inconvénients, toutes les difficultés dont on se plaint, savoir : *qu'on ne doit jamais, par égard pour l'accent, se permettre, dans les cadences psalmodiques, de ces anticipations démesurées, qui laissent entre le dernier accent et la syllabe finale, deux syllabes survenantes, et par conséquent deux notes superflues.* Qui ne sent, en effet, combien la mélodie est dénaturée par cette superfétation de deux notes brèves, consécutives, sur lesquelles la voix doit courir, se précipiter, à l'instant même où, épuisée par son insistance sur le dernier accent, elle n'aspire qu'au repos (1)? Quel chantre ne redoute, comme un défilé dangereux, une terminaison telle que celles-ci :

y avoir aucune difficulté, puisqu'il est constant que le monosyllabe *te*, est apte à recevoir la note de l'élévation.

(1) In modum currentis equi semper in fine distinctionum rariùs voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad respausandum lassæ perveniant. (Guido, cap. 15, *Microl.*)

Ce n'est point là, qu'on le remarque bien, une appréciation arbitraire et qui nous soit propre; c'est le sentiment commun des vieux maîtres. Ils nous disent bien, que la syllabe survenante doit se joindre à la suivante, comme si elle n'en formait qu'une avec celle-ci : *eadem fit cum sequente syllabâ* (1), *duæ ponuntur pro unâ* (2), *ponendo duas breves pro unâ longâ* (3); mais nulle part ils ne supposent qu'ils soit permis, dans les cadences psalmodiques, d'enlacer, d'enchâsser trois syllabes en une seule; ce qui arriverait inévitablement, si le dernier accent laissait après lui deux *survenantes* et la *finale*. Et alors quelle cadence! quelle chute (4)! Il y a donc nécessité, non pas de déplacer l'accent syllabique qui, au point de vue grammatical, reste toujours le même, toujours fixé sur l'antépénultième de *génui te*, mais d'en comprimer accidentellement l'action, sous l'influence de l'élément mélodique : *ideòque.... necesse est ut accentus infringatur*. On chantera donc :



Telle a été la pratique constante, non-seulement des Chartreux, mais des Bénédictins de St-Vanne (5), des Prémontrés

(1) *Dissert. sur le chant grégor.*, par le Sr Nivers, pag. 178.

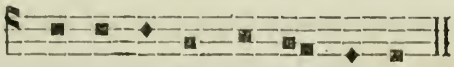
(2) *Utilissime musicales regule*, per magistrum Guillelmum Guersonem, lib. 5, *De arte accentuandi.*

(3) *De concordiâ gram. et musice*, a Munerato.

(4) La cadence alors serait comparable au mouvement brusque d'un homme qui, croyant toucher au dernier degré d'une échelle, et n'avoir plus qu'à lever le pied pour prendre terre, glisserait tout à coup, irrésistiblement, sur deux échelons.

(5) Si versus per monosyllabam terminetur, cantabitur ut hæc verba : *mirabilibus sūpĕr me;* si autem penultima vocabuli præcedentis monosyllabam sit brevis, cantabitur ut hæc verba : *vivificā me, ĕripē me,*

et des Cisterciens (1), avant comme après la réforme prosodique, la pratique suivie par Guidetti dans son *Directorium Chori* (2) et recommandée très formellement par Guillaume Nivers (3). C'est aussi la seule qui soit tolérable, nous osons le dire, aux amateurs de la bonne prononciation. Car une oreille tant soit peu familiarisée avec la langue latine, ne supportera jamais cette prononciation barbare, si justement flétrie et réprouvée par Jacque Eveillon :



Lu - ci - fe - rum ge - nu - i te.
In-vo - ca - ve - ri - mus te.

Car rien n'est plus antipathique à l'esprit, à toutes les habitudes de la langue latine, que le prolongement d'une pénultième brève, qui très souvent s'effaçait par l'élision dans la bouche des anciens (4); et si l'ignorance a pu laisser s'intro-

satiāt te. (*Antiphonar. monastic. ad usum congregat. SS. Victoni et Hidulphi*, 1778, præfat., pag. 9.) Sur ce point, les vieux manuscrits de la Congrégation, déposés à la bibliothèque de Verdun, s'accordent avec le nouvel Antiphonaire.

(1) Même règle dans l'Antiphonaire des Prémontrés et des Cisterciens. 1690.

(2) Pag. 46 : *libĕrā me*, et pag. 15, 16.

(3) Polisyllabæ dictionis penultima brevis remanet brevis, sed ultima fit longa antè monosyllabam, in fine mediationis et terminationis positam. (*Dissert. sur le chant grégor.*, pag. 174; *Antiphonar. roman. operâ et studioGuillelmi Gabrielis Nivers*, pag. 99, in fine.)

(4) L'allongement d'une pénultième brève froisse à la fois toutes les habitudes de la prosodie et de l'accentuation, toutes les habitudes en un mot de la langue latine, ce qu'on ne peut dire du prolongement de la dernière syllabe d'un mot, qui était *commune* chez les Latins, à la fin du vers et de la période oratoire. Donc, dans la nécessité imposée momentanément par la mélodie, d'opter entre l'une ou l'autre de ces deux espèces de syllabes, pour y porter l'insistance de la voix, le choix ne peut être un seul instant douteux.

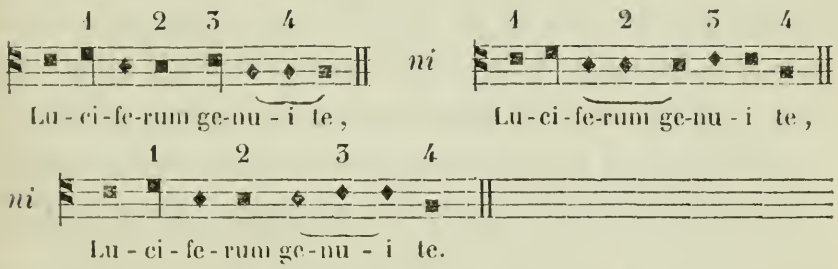
duire çà et là un pareil désordre, le comble de l'absurdité, ce serait de l'ériger en règle, d'opposer l'un à l'autre méthodiquement deux principes, qui, autant que le permet leur développement naturel, doivent rester unis et se fortifier mutuellement. « Undè in eam sæpè absurditatem incidunt.... « ut syllabam brevem turpiter et cum gravi aurium offensione « producant, cujusmodi hæc exempla sunt : *satiat te, vivifica « me, timentibus se, erùe me, genùi te.* Atque hic error eò « magis damnandus videtur, quòd id se putant certâ ratione « facere... hanc conjicio corruptæ et perturbatæ psalmodiæ « consuetudinem ortam esse ex psalmistarum ignoratione... « Undè obsecundante præpositorum ecclesiasticorum negli- « gentiâ, facilè invecta est in ecclesiam publica ista barbaries « vitiosæ pronuntiationis (1). » Que si, pour justifier l'abus, on le décore du beau nom d'*usage*, de *coutume*, nous avouerons qu'en effet telle est la coutume d'une multitude de chantres, qui avilissent, qui déshonorent, par leur prononciation corrompue, la langue liturgique et les paroles sacrées; mais nous ajouterons, avec le pieux et savant archidiacre d'Angers : Hélas! faudra-t-il donc s'en tenir à la coutume, dans tant d'églises où l'on chante habituellement les louanges de Dieu sans gravité, sans piété, avec une indécente précipitation? En sommes-nous venus à un tel état d'abaissement intellectuel, que nous ne sachions plus aujourd'hui discerner entre les abus, les habitudes les plus dépravées, et ces usages respectables qui affermissent les plus saintes institutions de la religion et de la discipline ecclésiastique? « Itaque ubicumque inolevit con- « suetudo præruptè, confusè et indevotè psallendi, ea est « retinenda, quia consuetudo est? In eam igitur temporum « conditionem incidimus, ut, quam vim et auctoritatem jura

(1) J. Eveillon, *De rectâ ratione psallendi.*

« dederunt consuetudini legitimæ ad firmanda sanctissima reli-
« gionis et ecclesiasticæ disciplinæ instituta, eamdem sibi vitia
« et corruptelæ arrogent, quasi consuetudine introduci possit
« ut pro legitimo cultu profanus canendi usus, pro reverentiâ
« irreverentia habeatur. Hâc eâdem ratione contendebant olim
« ethnici legem Christi non esse recipiendam, quia consuetudini
« non erat consentiens.... quâ tyrannide nihil est in ecclesiâ
« gravius, nihil ad evertendum religionis ordinem potentius (1). »

Revenons à la règle si simple et si rationnelle dont nous avons fait déjà une première application, *duas pro unâ*. Bien combinée avec celle que nous établirons incessamment, sur la syllabe pénultième des médiations et des terminaisons, elle suffit pour écarter toutes les difficultés relatives aux syllabes et aux notes survenantes.

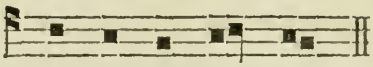
Nous disons donc 2° qu'après le premier accent ou la note de l'élévation, on ne doit joindre qu'une seule survenante, à chacune des syllabes et des notes essentielles qui suivent, parce qu'autrement on arriverait à ce fatal résultat, écueil où viendraient échouer la plupart des chantres, *tres pro unâ*. Ainsi on ne chantera pas :



Remarquons d'ailleurs que cette dernière formule adoptée par Nivers, pèche par deux endroits : 1° elle devient impossible

(1) Jacob. Eveillon, *De rectâ ratione psallendi*, cap. 2, art. 14, pag. 178... Nec quicquam impedit correctionem, nisi consuetudo cantantium (S. Aug., lib. 2, *De doctrinâ christianâ*.)

dans toute terminaison qui a deux notes liées sur l'avant-dernière syllabe; par exemple :



Que dans cette terminaison du premier ton, on essaie de substituer aux mots précités, ceux-ci : *luciferum genui te,* on n'y réussira, selon la méthode de Nivers, ou qu'en séparant deux notes essentiellement liées, par exemple :

ce qui est strictement défendu par tous les maîtres (1); ou bien en délaissant momentanément cette combinaison, pour faire la liaison sur la dernière syllabe de *genuī te,* ce à quoi Nivers a fini par se résigner. 2° La formule dont il s'agit, est en opposition avec l'enseignement traditionnel, qui prescrit une petite insistance de la voix sur la pénultième syllabe des versets, pour préparer tout un chœur au repos du milieu et de la fin. « De même qu'un cheval modère peu à peu l'impétuosité « de sa course en approchant du terme, dit Gui-d'Arezzo, « ainsi les voix, vers la fin des distinctions, doivent ralentir « leur mouvement, de telle sorte qu'elles arrivent, pour ainsi « dire, lasses de cette tenue un peu plus grave, au lieu du « repos (2). » Et de peur qu'on ne se méprenne sur le sens de cette recommandation, en traînant la dernière syllabe, S. Ber-

(1) Notæ quæ in clausulis pro unâ syllabâ ligantur, non dividantur, quia hoc modo clausulæ confunderentur inter se vel vitiosæ redderentur... Ne illa quæ conjungi solent in clausulis, separentur. (*Musica choral. franciscan.,* pag. 33 et 34.)

(2) Item ut in modum currentis equi, semper in finem distinctionum rariùs voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassæ perveniant. (Guido, cap. 15, *Microlog.*)

nard ajoute : « Que personne ne prolonge le point, c'est-à-dire « la dernière syllabe ou note du milieu et de la fin des versets, « mais que chacun le quitte promptement, le coupe avec pré- « cision (1). » On retrouve la même constitution chez les religieux Franciscains.

« Ad ordinatam autem, decentemque divini officii persolu- « tionem, Patres nostri antiqui sequentes qualitates exegerunt : « primò, ut cantetur et legatur *urbaniter, eleganter, honestè* « et cum gravitate..... Septimò, in omni tam lectione quàm « cantu Gregoriano, sive chorus simul, sive unus, quicumque « ille sit, sive Officiator, sive Cantor, Versicularius, Lector, etc., « caveatur quàm maximè, ut ultima syllaba non protrahatur « sive turpiter caudetur, sed eâdem mensurâ, quâ cæteræ « syllabæ in decursu officii pronuntietur.... Non debent fieri « caudæ longæ in ultimâ syllabâ; convenit tamen primam et « penultimam, si longa sit, aliàs antepenultimam tantisper « produci in polisyllabo, ut voces canentium conveniant (2). »

(1) Formam psallendi teneamus, quam docet Venerabilis Pater noster Bernardus in sermon. 47 super cantica canticorum, de divino officio dicens sic... : Punctum, hoc est, ultimam syllabam seu notam medietatis et finis versûs, nullus teneat, sed citò dimittat. (*Psalterium Cisterciens.; De modo psallendi*, pag. 24.) Même prescription chez les Frères Prêcheurs : « Officium divinum debet cantari devotè et distinctè et suc- « cinctè, hoc est, sine caudis et protractione vocis in pausis vel in fine « versuum. Pulchritudo enim officii consistit in pausis, et deturpatio « ejus consistit in festinatione et confusione quæ causatur per remotio- « nem pausæ. (*Constitut. ordinis Prædicatorum*, apud Holstenium, tom. 4, pag. 129.)

(2) *Musica choralis franciscana, coloniæ agrippin.*, 1746, p. 109 et 105... Nous lisons dans la préface de ce volume : « Porrò in regulâ « nostrâ præcipitur F. Minoribus : ut faciant Officium Divinum secun- « dùm Ordinem S. R. Ecclesiæ, quod F. Joannes Parmensis, Minister « Generalis, etiam de Cantu intellexisse dignoscitur, in capitulo generali, « Metis celebrato, an. 1249. »

Voilà tout à la fois le précepte et la raison du précepte, exposés très clairement. La pénultième ou l'antépénultième doit quelque peu se prolonger, pour offrir à toutes les voix, avant la pause, un point de ralliement; quant à la dernière note, on doit, il est vrai, lui donner toute sa valeur, mais rien de plus, afin que pendant le temps de la pause, il se fasse un silence universel et parfait. Dans tous les ordres religieux, on attachait tant d'importance à l'observation de cette règle, qu'on la regardait comme une des conditions essentielles du chant choral. « A la fin du verset et au milieu d'iceluy, lisons-nous « encore dans les *Constitutions des religieuses de Notre-Dame,* « par le B. P. Fourier, elles ne s'arresteront sur la dernière « syllabe, mais un peu sur la pénultième ou antépénultième (1). » Il résulte évidemment de toutes ces prescriptions :

1° Que la troisième syllabe essentielle des médiations et des terminaisons, doit être généralement une syllabe accentuée, puisque c'est là l'effet secondaire de l'accent, de prolonger un peu la syllabe qu'il affecte.

2° Qu'en aucun cas, la note essentielle qui lui correspond, ne peut être convenablement représentée par plusieurs brèves, quand même celles-ci formeraient, par leur réunion, une valeur temporaire équivalente; car plusieurs brèves consécutives n'offriront jamais un point d'appui, sur lequel toutes les voix puissent se réunir facilement et se préparer au repos; qu'ainsi cette formule : *Luciferum gĕnŭĭ te,* est aussi défectueuse en spéculation, qu'embarrassante dans la pratique. D'ailleurs

(1) *Constitutions des R. de N.-D.*, 2e part., ch. 8, n° 4... Si cependant la dernière syllabe avait plusieurs notes, il conviendrait d'en prolonger un peu la pénultième, de cette sorte :

nulle autre combinaison ne pouvant, avec un texte de cette nature, faire ressortir l'accent grammatical, sans accumuler sur la même note, plusieurs survenantes (1), au préjudice de la mélodie et de la bonne exécution du chant choral, il y a dès-lors nécessité de s'en tenir à l'une de ces deux formules :

La première de ces formules est suivie par les Chartreux; mais nous devons remarquer, 1° que les Chartreux s'inquiètent fort peu de l'accent, soit dans les distinctions, soit dans la teneur des psaumes, et que leur pratique, sur ce point, si elle n'a pas varié depuis leur origine ou depuis le douzième siècle, est contraire aux règles consacrées par un usage plus général et plus ancien (2); 2° que cette exception ouvre inévitablement la voie à une multitude d'autres, dont il est impossible de dé-

(1) Ne pourrait-on adapter la note à la lettre de cette manière :

Cette combinaison nous paraîtrait, il est vrai, moins défectueuse que les précédentes; car d'une part, elle substituerait à une longue deux semi-brèves et une carrée, c'est-à-dire plusieurs notes d'une valeur à peu près équivalente, et de l'autre elle offrirait encore à la voix, sur cette note carrée, un certain appui. Mais, nous le demandons, si ces deux semi-brèves (*gĕnŭ*) sautillant d'un degré à l'autre, comme la balle élastique sautille et rebondit au moindre contact, ont bien la gravité que demande ici Gui d'Arezzo : *ut quasi gravi more ad repausandum lassæ perveniant?* Et puis l'expérience prouve que la fusion subite de trois notes en une, ne s'opère presque jamais sans quelque trouble, dans un chœur accoutumé à la marche simple et facile de la psalmodie.

(2) Voir, à la fin du volume, la note C, relative au chant des Chartreux.

Anno milleno, quarto quoque, si benè penses,
Ac octogeno sunt orti Chartusienses. (Holsten.)

terminer les limites. Car si on fait l'élévation sur la dernière syllabe de *Luciferum*, pourquoi n'élèvera-t-on pas sur la dernière syllabe du premier de ces mots : *Splendoribus sanctorum*, — *Dominus ex Sion*, etc.? Aussi les Chartreux sont-ils conséquents avec eux-mêmes, en plaçant la note de l'élévation sur toute espèce de syllabe autre que la brève; mais leur exemple ici n'est pas la règle commune.

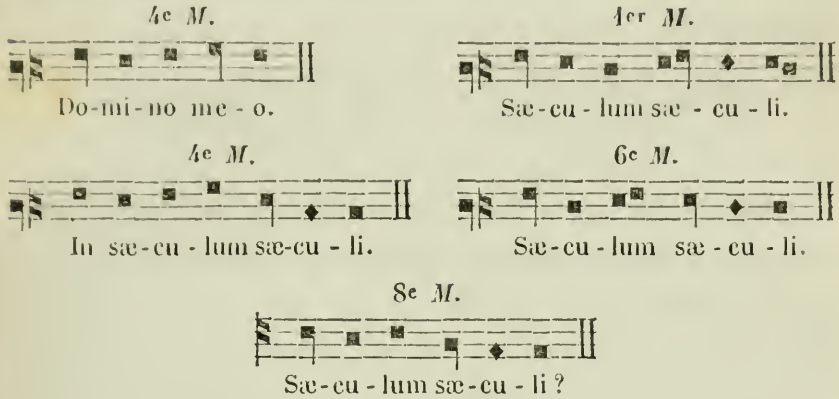
La seconde formule que nous trouvons dans les livres des Prémontrés et des Cisterciens, même depuis la réforme prosodique, réunit un double avantage, celui de lever toute difficulté et de maintenir le rapport naturel de l'accent avec la note de l'élévation. Elle s'écarte, il est vrai, du grand principe établi par La Feillée, savoir : que les brèves n'ont pas de valeur, qu'elles sont toujours réputées superflues, dans les médiations et les terminaisons (1). Mais ce principe est-il incontestable, du moins dans toute l'extension qu'a bien voulu lui donner le trop célèbre auteur? Faut-il s'y attacher invariablement, aveuglément, en dépit de toute autre règle, au risque de réunir trois syllabes en une, ou de faire l'élévation sur une syllabe faible (2)? Non, un tel rigorisme entraînerait des inconvénients

(1) Il faut, dans la terminaison du 4e ton, cinq syllabes après la dominante, sans compter les brèves et les monosyllabes. (La Feillée, Lyon, 1811, pag. 39.) D'où il suit que cette manière de chanter serait défectueuse :

car la pénultième brève de *sæculum*, figure parmi les syllabes essentielles. Les mêmes exagérations se reproduisent dans cette méthode, sur les terminaisons de chaque mode.

(2) On s'étonera peut-être du respect que nous conservons pour l'accent qui correspond à la note de l'élévation, tandis que nous admettons une exception, au sujet de l'accent de la syllabe pénultième des terminaisons. Or, plus d'une raison nous engage à établir une différence entre

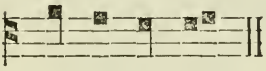
plus graves que celui qu'on voudrait éviter, *In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte.* Nous en appelons ici aux théoriciens même, qui reproduisent le principe de La Feillée dans toute sa crudité; ne sont-ils pas forcés de l'adoucir, de le restreindre dans la pratique, et de chanter ainsi, par exemple, la médiation du 4e mode, et les terminaisons des modes 1er, 4e, 6e et 8e :



Ainsi la pénultième brève de *Domino*, de *sæculum*, et mille autres semblables, figurent très bien au nombre des syllabes essentielles, parce qu'elles tombent ou sur une note descen-

ces deux cas : 1° L'accent ne doit jamais faire défaut à la note de l'élévation, parce que cette note exprime la fonction propre, primitive, le caractère essentiel de l'accent, *accentus, fastigia, acumina, cacumina,* et qu'ainsi l'élévation sur une syllabe faible, implique contradiction, barbarisme, dans la prononciation latine; au contraire l'accent, bien qu'il doive régulièrement figurer sur la syllabe pénultième des médiations et des terminaisons, comme signe de prolongement, ne remplit là qu'un rôle secondaire. Il n'y est donc pas requis si nécessairement, qu'il résulte de son absence une opposition radicale entre la syllabe pénultième et la note qui lui correspond. 2° Toute exception à la règle qui prescrit un accent sous la note de l'élévation, ouvre une brèche dont l'étendue est indéfinie; mais l'exception qui concerne l'accent de la syllabe pénultième, a des limites très précises, très restreintes, que nous fixerons incessamment. Aussi celle-ci a-t-elle pour elle des autorités imposantes, qu'on ne peut invoquer en faveur de l'autre.

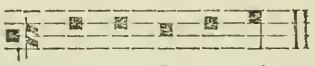
dante, qui n'exige aucun prolongement, ou sur une note ascendante qui s'efface devant une autre, plus élevée (1). Eh bien ! dans les médiations et les terminaisons qui dévient par leur plus haut degré (les seules où ces mots : *tenuit me, genui te,* etc., soient un sujet d'embarras), la pénultième de *tenuit,* de *genui*, tombe précisément sur une note qui n'a jamais qu'une valeur commune, et qui marque toujours un abaissement :



Te-nu - it me

Ge-nu - i te.

Pourquoi donc ne serait-elle pas admise, dans cette condition, au nombre des quatre syllabes sacramentelles? Dira-t-on que l'insistance de la voix sur l'accent qui précède, réduit à bien peu de chose la valeur de cette syllabe, déjà si faible par sa nature? Nous en dirons autant de la pénultième brève de *Domino,* de *sæculum,* qui tient parfaitement sa place dans la médiation du quatrième mode, etc., bien que précédée d'une note sur laquelle la voix ne manque pas d'appuyer, et nous ferons la même observation sur toutes les médiations rompues :



De - us Is - ra - el
De - o bo - num est (2)

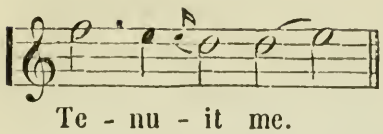
(1) Voyez, à la fin du volume, la note D.

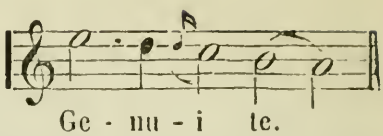
(2) La Feillée lui-même admet au nombre des trois syllabes essentielles, qui entrent dans la médiation rompue du 7e ton (selon le rit parisien), une pénultième brève, quoique placée entre deux autres qui l'écrasent : *De-us Is-ra-el.* « Il suffit, dit-il, qu'il reste deux syllabes, « après l'élévation, y compris les brèves, parce qu'alors la dernière syllabe « en vaut deux », et qu'ainsi on est censé avoir toujours, à partir de l'élévation inclusivement, quatre syllabes. (La Feillée, pag. 51 et suiv., édition de 1811.)

Finalement toute la question est là : l'affaiblissement de la pénultième brève a-t-il pour effet, pour conséquence nécessaire, invariable, absolue, de l'annuler, de la rejeter toujours au rang des superflues? Les exemples précédents suffisent pour démontrer tout ce qu'il y a de faux, d'exagéré dans cette assertion. Or, s'il est un cas où la brève puisse figurer en qualité de syllabe essentielle, n'est-ce pas celui que nous avons signalé, où, en se combinant naturellement avec une note commune, avec un mouvement descendant, elle lève, de la manière la plus simple, une des plus grandes difficultés de la psalmodie (1)? Si cependant cette combinaison pouvait soulever quelque répugnance, si la chute de la seconde note sur une pénultième brève, pouvait choquer des oreilles tendres et délicates, eh bien! il serait encore facile de leur adoucir cette chute, assez inoffensive, selon le P. Kircher. Il suffirait, pour cela, de diminuer tant soit peu la durée de la note dont il s'agit, et de jeter ensuite, sur le même degré, une appogiature ou petite note, dont le son rapide et bien marqué se lierait avec celui de la suivante, de cette manière :

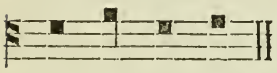
(1) Le P. Kircher, parlant de la mesure des syllabes dans le chant des Hymnes, établit la même règle: « Notandum, ut naturalis singulorum « pedum accentus servetur, magnam habendam esse rationem ascensûs et « descensûs notarum. Si enim in trisyllabis pedum mesobrachorum pro- « gressus fuerit ascenvivus, pronuntiatio non carebit solecismo, v. g.: « *fa-ce-re*; media enim brevis hoc progressu, nescio quam violentam « productionem causabit, quæ tantò erit absurdior, quantò saltus fuerit « major. Contrà, progressus descensivus quâcumque ratione, eorum- « dem pedum accentum naturalem pariet ; v. g.: *fa-ce-re*. »

ou plus exactement sous cette forme :

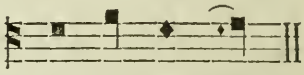


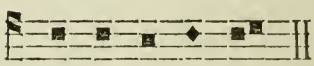


Certes l'appogiature, employée avec discrétion, n'a rien d'incompatible avec le chant ecclésiastique. Elle n'était pas chose insolite au moyen-âge, selon Guy d'Arezzo, et l'abbé Lebeuf nous apprend que c'était l'ancien usage de Notre-Dame, de s'en servir précisément dans le cas que nous indiquons, et pour le même but; qu'ainsi, dans la psalmodie du 7ᵉ et du 4ᵉ modes, au lieu de chanter



on chantait





Mais on reconnaît de suite que la dernière de ces formules, extraite de l'Antiphonaire de 1681, dérive elle-même d'une autre plus ancienne, dont l'appogiature a été remplacée par une note ordinaire, et qu'une pareille substitution constitue une altération dans le chant de la dernière syllabe (3).

(1) A N.-D. il y a un petit port de voix sur *sum*, pour adoucir. (*Traité historique et pratique* etc., pag. 220.) Evidemment l'abbé Lebeuf entend ici, par *port de voix,* ce que nous avons nommé *appogiature,* cette petite note sur laquelle on appuie, avant d'attaquer la note principale. Mais, souvent le mot *port de voix* présente un autre sens, celui d'un accent qui, servant de transition d'un son à un autre, se traîne dans l'intervalle compris entre les deux extrêmes, effet détestable dans le plain-chant, dont il dénature le caractère.

(2) *Ibid.*, pag. 205.

(3) La même observation s'applique à ces formules, que nous retrouvons dans le traité déjà cité de Le Menager, chapelain de l'église St-Ger-

Le sieur de Nivers lui-même, après tous ses essais, arrive aussi à une combinaison qui se rapproche beaucoup de celle que nous proposons. Néanmoins, on remarquera que l'addition d'une note semi-brève, sur la dernière syllabe de *Jerusalem*, de *genui*, modifie un peu plus la formule primitive, que l'emploi d'une simple appogiature :

D'ailleurs, partout où la déviation se fait, comme dans l'exemple précédent, par un abaissement, la répartition des éléments mélodiques, sur des mots tels que *genui te, satiat te,* etc., n'offre plus de difficulté qui n'ait été résolue antérieurement. On peut donc très bien alors s'en tenir à l'usage de rejeter, comme superflue, la pénultième brève du mot qui précède le monosyllabe final. Ainsi, dans toute médiation ou terminaison qui commence en baissant, on adaptera la note à la lettre, de cette manière :

Cette combinaison satisfera à toutes les exigences de la prononciation, sans entraîner l'inconvénient de réunir en

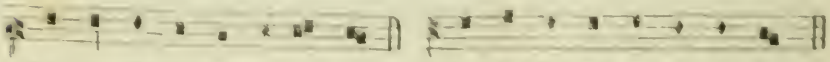
c c c cd c cd
main : *indutus est... David.* (*Brevis appendix* VIII tonorum, pag. 116.) Ce qui prouve qu'il y a là une transformation de l'ancienne appogiature en note ordinaire, c'est le témoignage de J. Eveillon, de Guidetti, d'Elie Salomon, et surtout des Franciscains et des Chartreux, qui n'attribuent jamais au monosyllabe final, dans les médiations du 5e et du 8e modes, etc., qu'une seule note, d'une valeur double, et non deux notes formant un intervalle de seconde.

(1) Quelque parti qu'on prenne, les notes devront toujours se disposer différemment, sur des mots tels que *genui te,* selon que la modulation

une les trois dernières syllabes. Nous reviendrons, dans l'article suivant, sur les anticipations et sur les syllabes superflues qu'elles peuvent introduire dans les médiations et les terminaisons psalmodiques.

Il nous est facile maintenant de déterminer le point précis, où nous nous arrêterons dans la voie des exceptions; car les limites en sont tracées par la nécessité même qui les fait naître. Elles proviennent toutes d'une seule cause, et n'embrassent que trois, ou même deux espèces de mots : 1° ceux qui, ayant la pénultième brève (proparoxytons), sont suivis immédiatement du monosyllabe final, comme *genŭi te;* ils font exception, comme nous l'avons dit, à la règle qui prescrit un accent sur la troisième syllabe essentielle des médiations et des terminaisons, parce qu'autrement ils amèneraient la réunion de trois syllabes en une; 2° ceux qui sont composés d'un assez grand nombre de syllabes, pour suffire seuls à la médiation et à la terminaison, tels que *misericordia*, *mirabilia*, etc. Ces mots, on le sait, n'ont, comme les autres, qu'un seul accent, sur la pénultième ou l'antépenultième, et on fait sans scrupule l'élévation sur leur première ou seconde syllabe, quoique réputée faible. Pourquoi? Parce qu'en appelant, dans la médiation, l'accent de la diction précédente, on y introduirait nécessairement trois ou quatre survenantes consécutives (par exemple : *apud Dŏminum misericŏrdia*), ce

commencera par un abaissement ou par une élévation. Les formules données par Nivers, dans ces deux cas, présentent une différence beaucoup plus notable, que nos exemples :



Lu - ci - fe - rum ge - mu - i - te. Lu - ci - fe - rum ge - mu - i - te.

(*Dissertat. sur le chant grégor.*, pag. 176 et 186.)

qui dénaturerait la mélodie (1). On en use de même et pour le même motif, avec les proclitiques, bien qu'ils soient tous réputés ἄτονα chez les Latins; et pourquoi? Parce qu'ils se réunissent, dans la prononciation, avec le mot suivant, comme s'ils en formaient la première syllabe (*ad té Dómine* = *adté Dómine*), comme si des deux mots réunis, résultait un seul mot *composé*, soumis par conséquent à l'exception précédente (2). Voilà donc trois exceptions qui, bien considérées,

(1) Pentasyllaba, id est, quæ sunt quinque syllabarum vel amplius, penultimâ brevi, ferunt suam elevationem, ut : *in nātīōnibus*... Si dictio quæ cadit in mediationem, fuerit quatuor vel quinque syllabarum, penultimâ longâ, in eâ fit mediatio, non autem in dictione præcedente, ut : *Spíritus prò-cel-la-rum*. (J. Eveillon, *De rectâ ratione psallendi*, cap. 2. art. 3.)

(2) Encore devons-nous le remarquer, le proclitique étant, dans l'ordre prépositif, dépourvu d'accent, ne doit recevoir la note de l'élévation, qu'autant que le mot ou les mots qui le suivent, n'offrent pas le nombre de syllabes essentiellement requis pour la médiation ou la terminaison, comme : *ad té Dómine* = *ad té Domne*, dans une médiation du 7e ton. Ainsi on devrait élever, non sur le proclitique, mais sur la première syllabe suivante, dans ce texte : *ad té clamávi...*, *quod sūspicátūs sum*, sans recourir aux particules *ad* et *quod*. De même, dans une médiation rompue, le monosyllabe proclitique ne doit jamais recevoir l'élévation, au préjudice du monosyllabe final déclinable, comme *ad te*, car il est manifeste que celui-ci porte exclusivement l'accent grammatical. Ces deux mots, il est vrai, tout distincts qu'ils sont en eux-mêmes, se prononcent comme un seul en latin, *tanquàm unum enuntio dissimulatâ distinctione ;* mais il ne s'en suit nullement que l'accent grammatical passe alors de l'un à l'autre : il s'en suit seulement que le premier, restant toujours dans son état d'atonie, semblable à la syllabe initiale d'un composé long, peut, dans le chant, recevoir exceptionnellement la note de l'élévation, parce qu'autrement tout recours à un accent ultérieur introduirait, dans la médiation, un trop grand nombre de survenantes. Mais, encore une fois, c'est là une exception aux règles ordinaires du chant, exception qui cesse avec la difficulté inhérente à quelques textes. Cette doctrine a toujours été suivie dans la pratique du chant romain, et

se réduisent à deux, et dépendent d'un seul et même principe. Elles rendent beaucoup plus facile l'application des règles; on n'en saurait douter. Elles sont tellement déterminées par la nature même du texte, et par le concours du texte avec la mélodie, qu'il y aurait encore nécessité de les observer ou de leur en substituer d'autres arbitrairement, dans la pratique, si on refusait de les admettre en spéculation (1). En vérité, on doit le reconnaître, il existe bien peu de théories, dans les autres arts, qui se recommandent par une telle simplicité, et qui vérifient aussi bien cette maxime : *Exceptio firmat regulam.*

Mait tout effet anormal, irrégulier, doit disparaître, comme nous l'avons dit, là où s'arrête la cause qui le justifie et le détermine : *Sublatâ causâ tollitur effectus.* Aussi, en dehors de ce petit nombre de mots que nous avons signalés, l'accent reprendra-t-il ses droits, sur tous les autres sans distinction; il se développera librement dans la sphère d'action que lui laisse la mélodie, et l'obligation en deviendra obligatoire, dans les médiations et les terminaisons, parce qu'elle n'y sera plus

les usages contraires ne sont que des abus, *regulas confundentes ut vitia retineant, non vitia resecantes ut regulas custodiant.* Plusieurs auteurs modernes sont tombés, sur ce point dans des méprises qui accusent une étrange confusion d'idées. (Voir la nouvelle édition du *Méloplaste,* Metz 1851, pag. 88, no 2; et pag. 103, no 86; La Feillée, pag. 31.)

(1) En effet, les praticiens qui, dans les médiations de quatre syllabes, ne prononcent pas *génŭĭ te,* s'affranchissent des règles ordinaires soit du langage soit de la mélodie, les uns en chantant *genŭĭ te,* les autres en laissant après le dernier accent deux syllabes superflues, *génŭĭ te.* Tous d'ailleurs sont bien obligés d'admettre, en pratique, les exceptions qui tombent sur certains mots composés, tels que *misericordia, magnificentia,* et sur ceux qui leur sont assimilés dans la prononciation : *ad te, in te,* etc. Rien donc qui sente l'arbitraire dans ces exceptions, dont nous croyons avoir suffisamment déterminé les limites.

incompatible avec cette règle : *Duas, non tres pro unâ.* Ainsi on chantera très bien :

Be - ne - dic - ti - o - ni - bus dul - ce - di - nis (1).
In splen-do - ri - bus sanc-to - rum
Hu - mi - li - at et sub - le - vat (2)
In i - ni-qui - ta - ti - bus con - cep - tus sum
Do - mi - ne et ten - ta me.

In lu - mi - ne vi - ven - ti - um.
Do - mi - nus spes e - jus est.
Ra - pi - ens et ru - gi - ens.
Quo - ni - am tu me - cum es.
Ca - pi - tis in po - pu - lis.

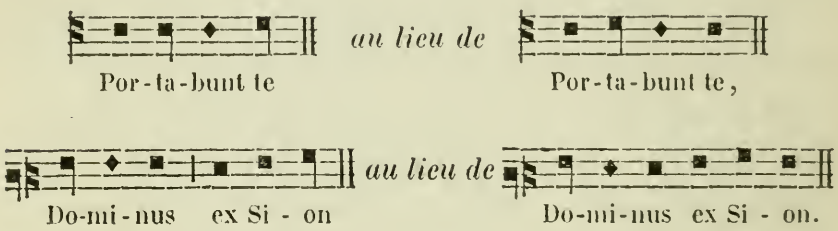
Dans tous ces exemples, comme on le voit, l'accent ne détermine jamais la nécessité d'unir à chacune des syllabes essentielles, qu'une syllabe survenante.

De même qu'on doit, dans certains cas que nous croyons avoir suffisamment déterminés, négliger l'accent, pour ménager la mélodie, ainsi doit-on parfois modifier la mélodie, pour satisfaire à un besoin impérieux d'accentuation. Cette dernière exigence de l'élément grammatical, est surtout remarquable dans les médiations *rompues,* dont nous devons rappeler ici l'origine. On sait avec quelle énergie la voix se relevait, dans le langage des anciens, sur la syllabe privilégiée

(1) Si penultima sit brevis in quadrisyllabis, elevatio fiet super dictione præcedente, ut : in benedictionibus dulcedinis. (J. Eveillon, *De rectâ ratione psallendi,* in fine.)

(2) Si dictio quæ occurrit in puncto mediationis fuerit disyllaba vel trisyllaba, non hebræa, et eam præcedat monosyllaba v. g. *refugium nostrum et virtus... humiliat et sublevat,* elevatio rejicietur in accentum dictionis præcedentis illam monosyllabam. (*Ibid.*)

des *oxytons* (1). ἐνέργεια, ἐνεργητικῶς, était précisément le terme employé chez les Grecs, pour exprimer l'intensité de l'accent sur la *finale* de ces mots. Bien moins nombreux chez les Latins, ils ne formaient qu'une exception dans leur langue, appelée très justement *barytone*, à cause du caractère général de sa prononciation. « Mais au moyen-âge, l'usage de la latinité « ecclésiastique ayant amené l'introduction des mots hébreux « dans leur forme primitive, le principe oxytonique, auquel « appartenaient ces mots, reprit une nouvelle importance (2). » Il eut ses notes caractéristiques dans la lecture, dans le chant des Epîtres, des Evangiles, des Psaumes, etc.; et c'est à l'influence de ce principe, qu'il faut attribuer encore aujourd'hui la forme singulière de certaines médiations, qui se terminent par un monosyllabe ou un mot hébreu non décliné. Elles se distinguent des autres, dans le chant grégorien, en relevant leur syllabe finale (3) :



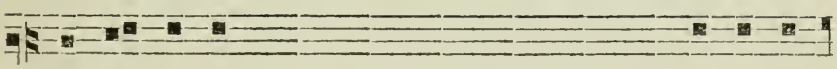
La médiation, dans l'exemple qui précède, ne renferme que trois syllabes au lieu de quatre, parce que la finale est censée

(1) On appelait ainsi les mots qui recevaient l'accent aigu sur leur dernière syllabe, et *barytons* tous ceux dont la dernière syllabe recevait le grave.

(2) Voir l'excellent article *De l'accent latin*, par M. Stephen Morelot, dans la *Revue de l'enseignement chrétien*, an. 1852, t. 1, nº 3.

(3) La théorie des médiations rompues est beaucoup plus compliquée, avec les formules du chant parisien.

avoir une valeur double (1). C'est ce retranchement d'une syllabe essentiellement requise avec tout autre texte, qui a fait donner à ces médiations, le nom de *rompues* ou *tronquées*. On ne peut guère douter, d'après les considérations précédentes, que l'usage n'en remonte au temps même de S. Grégoire et au-delà. Des monuments authentiques nous attestent d'ailleurs, qu'il était observé fidèlement dans tous les ordres religieux, qu'il y était même l'objet des recommandations les plus formelles (2). On retrouve la même prescription dans tous les traités de plain-chant et les anciens manuels qui retracent les règles de la lecture notée : « Omne monosyllabum, *lisons-*
« *nous dans un de ces manuels, à l'usage des Franciscains,*
« qualecumque sit, positum ultimo loco ubi completur sen-
« tentia, acuitur in lecturâ. Prædicta regula etiam est intelli-
« genda de dictionibus barbaris et hebraicis (3) », et dans la *Science de l'art musical*, écrite au treizième siècle, par Elie Salomon : *Modus intonandi psalmos :*

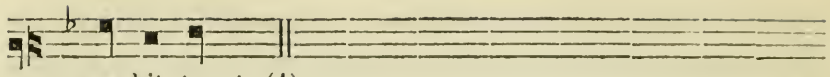


Prop-te - re - à Deus destruet te in finem, evellet te, et e-mi-

(1) Ultima syllaba talium dictionum habet pondus duarum syllabarum, quæ ratio locum habet etiam in mediationibus et terminationibus Epistolarum et Evangeliorum. (J. Eveillon, cap. 2, art. 3.)

(2) Voir, à la fin du volume, les formules des Chartreux, qui n'ont jamais varié. Chez les Cisterciens, on tenait compte du monosyllabe et du mot hébreu, avant la première, comme avant la seconde pause du milieu ; car alors la flexe n'avait pas lieu. « In versibus psalmorum qui « duas pausas habent in medio (videlicet flexam ♩ et asterieum *), si « ultima syllaba præcedens primam pausam, fuerit monosyllaba vel « hebræa, semper cantabitur in directum, exceptâ hâc dictione *Juda*, « quæ in flexum deprimitur. » (*Psalter. Cisterciens.*, pag. 24.)

(3) *Musica franciscana*, pag. 98. Même règle, dans certains tons de la psalmodie ; *Ibid.*, pag. 56.



- gra - bit te, etc (1).

Cette dérogation aux lois ordinaires de la mélodie, a si bien elle-même force de loi, qu'elle est consacrée par une rubrique, dans la plupart des Antiphonaires imprimés. Pas un mot d'ailleurs, dans ces livres, qui se rapporte aux règles générales de l'accent, parce que ces règles sont purement grammaticales, et parce que, sagement appliquées, elles ne déterminent, dans la mélodie, aucun changement; elles n'en altèrent ni la forme, ni le fonds. Mais la rubrique dont nous parlons, a une toute autre portée; elle atteint le chant lui-même dans quelques-uns de ses éléments essentiels, en avertissant de supprimer celui-ci, de disposer celui-là dans un ordre différent, et par là elle modifie sensiblement le caractère de la médiation. On ne doit donc pas s'étonner si elle figure seule, à la fin des Antiphonaires, dans le tableau des formules psalmodiques, et même dans quelques essais de plain-chant, tels que celui de l'abbé Alfieri. C'était ici le lieu de faire cette observation très simple; elle suffira, nous osons l'espérer, pour lever un dernier scrupule de Messieurs les membres de la commission de Cambrai et de Rheims (2).

(1) *Scriptores ecclesiastici*, Gerbert, tom. 3, pag. 51.

(2) *Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel*, etc., pag. 71... L'abbé Alfieri, dans son *Essai historique, théorique et pratique sur le plain-chant*, ne parle que de l'accent des monosyllabes et des mots hébreux, placés à la fin des phrases. Mais pouvait-il développer toute la théorie de l'accentuation, dans un volume aussi restreint et qui embrasse à la fois tant de matières? Donc, sans rejeter les règles générales de l'accent, qu'on a toujours observées si religieusement dans la chapelle Pontificale, il s'est contenté de signaler le seul cas, où l'accent rend nécessaire une dérogation aux lois ordinaires de la mélodie.

Résumons en peu de mots nos conclusions : 1° Le principe de l'accent, d'après l'enseignement des maitres les plus célèbres, doit s'appliquer, non-seulement à la teneur des psaumes et des autres chants *mixtes*, mais encore aux médiations et aux terminaisons. 2° Les embarras, les difficultés qu'on rencontre parfois dans l'application de ce principe, ne viennent pas du principe lui-même, mais de l'abus qu'on en fait, mais de l'extension exagérée qu'on lui donne, au détriment de la mélodie. 3° Donc, qu'on maintienne ce principe, dans les justes limites tracées par la nature même de la psalmodie, de cette récitation mixte, qui participe à la fois du langage et du chant, et bientôt toutes les difficultés dont on se plaint, s'évanouiront. C'est ainsi que nous croyons en avoir obtenu la solution, non-seulement en consultant les théories et la pratique des anciens, mais en subordonnant toujours au développement le plus parfait de la mélodie, celui de l'élément grammatical. De là les règles spéciales qui sont l'objet de l'article suivant.

ARTICLE II.

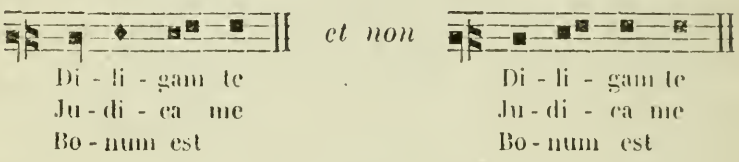
RÈGLES SPÉCIALES DE L'INTONATION, DES MÉDIATIONS ET TERMINAISONS PSALMODIQUES.

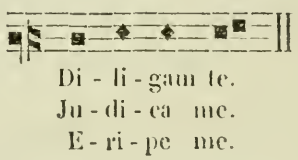
Proximam clausulis diligentiam
postulant initia.
(Quintil. lib. 9 ; Instit., cap. 4.)

I° De l'Intonation.

L'intonation, qu'on appellerait beaucoup plus justement *introduction*, est cette petite phrase musicale par laquelle commence le chant d'un psaume ou d'un cantique, en s'élevant jusqu'à la teneur.

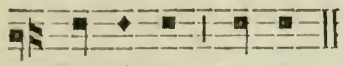
Elle se fait de deux manières, ou bien en plaçant chacune de ses notes sur une syllabe différente, et alors elle est *non liée*, par exemple : *Dóminus*, ou en réunissant deux notes sur une seule syllabe, et alors elle est *liée*, par exemple : *di-xit*. Dans l'un et l'autre cas, la nature même de l'introduction exige, qu'elle se fasse sur les premières syllabes du verset, accentuées ou non, fortes ou faibles, sans distinction. Cependant l'usage veut qu'on observe à cet égard une réserve dans les intonations *liées*, celle de ne jamais placer les deux notes de la *liaison*, sur une pénultième brève (*Dómĭnus*) ni sur une voyelle suivie de l'*m* finale, en concours avec une autre voyelle (*bonŭm est*). La syllabe qui se trouve dans cette condition, doit donc être considérée comme superflue, et la liaison doit se faire alors sur la suivante, quelle qu'elle soit :

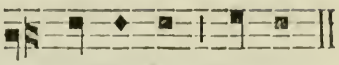


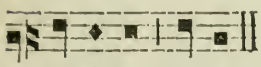


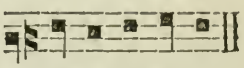
Le monosyllabe, comme nous l'avons dit précédemment, n'influe point par lui-même sur la durée de la dernière syllabe du mot qui le précède; il lui laisse la valeur qu'elle aurait avant tout autre mot. On peut donc aussi bien faire la liaison, dans les exemples précités, sur la dernière syllabe de *diligam*, de *judica*, que sur la dernière de *dixit* et autre semblable.

IIe Des Médiations selon l'Antiphonaire romain.





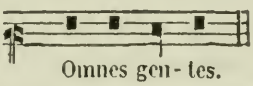




Toutes les médiations se composent ainsi, dans le chant romain, de deux, de trois, ou de quatre syllabes essentielles. Cependant nous les réduirons ici à deux catégories, parce que la manière d'appliquer la note à la lettre, dans les médiations trissyllabiques, sera suffisamment déterminée d'après ce que nous dirons de celles de quatre syllabes. Ces deux espèces d'ailleurs n'en forment qu'une seule, sous le nom de *médiations composées.* De même il nous suffit d'avoir signalé les médiations de deux syllabes, qu'on nomme *simples*, qui suivent la teneur sans aucune déviation (Ex. 1); car on sait qu'elles exigent un petit prolongement de la voix sur la pénultième ou l'antépénultième syllabe du premier hémistiche, et rien de plus. Les médiations demi-composées (Ex. 2) sont donc aussi les seules de cette classe, dont nous ayons à nous occuper.

1° Médiations de deux syllabes. Dans ces médiations, la déviation doit toujours se faire (1) sur la syllabe qui porte le

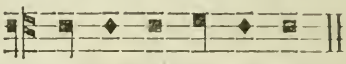
(1) Remarquons bien que, dans le chant romain, toute médiation dissyllabique dévie par une élévation, ce qui permet d'en simplifier la règle. Il n'en est pas de même dans le chant parisien, où la médiation du 1er ton en D, commence par un abaissement.

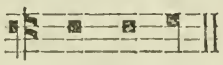


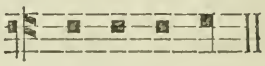
De là la nécessité d'une exception, savoir : quand cette médiation du

dernier accent, c'est-à-dire sur la pénultième longue, ou (si elle est brève) sur l'antépénultième du dernier mot latin polysyllabique, et sur le monosyllabe final ou sur la dernière syllabe des mots hébreux indéclinés, quand ces sortes de mots terminent la première partie du verset.

Exemples :



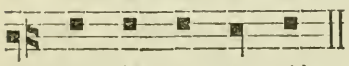


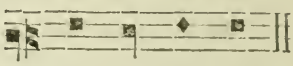


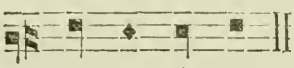
Cette règle se justifie par elle-même, puisque c'est la fonction propre de l'accent, d'élever la syllabe qu'il affecte, et que la note la plus élevée en devient ainsi le signe naturel.

Donc : 1° Ces médiations ne dévieront jamais sur une pénultième brève, ni sur la dernière syllabe d'un mot polysyllabique,

premier ton se termine par un monosyllabe ou par un mot hébreu indécliné, alors la déviation doit se faire régulièrement, non plus sur la syllabe qui porte le dernier accent, mais sur la pénultième du mot hébreu, ou du mot latin qui précède le monosyllabe final, pourvu toutefois que cette pénultième soit réputée longue :







Cette formule parisienne du 1er mode, n'est vraisemblablement qu'une
b a g a
modification du chant romain : *Omnes gentes*, dont on a supprimé le *si b*. Ce retranchement fait, il n'y a plus aucune différence entre la médiation parisienne et la romaine, du 1er mode, et les mêmes règles doivent s'y appliquer.

et si de pareilles syllabes se rencontrent sous la note de la déviation, alors elles rendront nécessaire une anticipation, elles ne compteront plus elles-mêmes dans la médiation, n'y figurant qu'en qualité de *superflues* ou *survenantes*, et on devra les joindre à la syllabe suivante en les chantant ordinairement sur le même ton.

Donc : 2° L'accent du monosyllabe final et du mot hébreu indéclinable, produit une modification sensible, essentielle, dans ces médiations, puisque sous son influence l'ordre des notes est interverti, et que la dernière syllabe retient la pénultième sur la teneur, pour se relever elle-même avec plus de force. Cette transposition a lieu dans toutes les médiations romaines de deux syllabes, dont la dernière est accentuée, c'est-à-dire dans celles des tons 2e, 5e et 8e (1).

II. Médiations de quatre syllabes. Sur les quatre syllabes essentielles (2), dont se composent ces médiations, deux seulement exigent, par rapport à l'accent, une attention spéciale :

(1) Si dictio aliqua hebræa, barbara, et indeclinabilis, cadat in mediationem prædictorum tonorum, ejus ultima syllaba attollitur, neque recidit in notam dominantem... similiter, si in mediationem incidat dictio latina unius syllabæ, syllaba illa attollitur, *ut suprà*. (J. Eveillon, *De rectâ ratione psallendi*.)

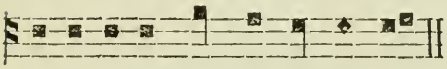
(2) On dit communément qu'il y a dans ces médiations deux syllabes et deux notes essentielles; c'est une observation qui se reproduit dans la plupart des méthodes modernes. Mais, en vérité, ceux qui tiennent ce langage, en ont-ils saisi le véritable sens? Est-ce que toutes les notes et les syllabes qui distinguent les médiations quadrisyllabiques, des médiations moins composées, ne leur sont pas essentielles? Est-ce qu'on peut en retrancher une seule, sans les dénaturer? Evidemment, dans ces médiations, toutes les parties qui ne sont pas survenantes ou superflues, sont essentielles. Cependant on peut signaler, entre celles-ci, deux syllabes qui ont le ton plus énergique ou le temps fort, celles qui portent l'accent. Mais il importe de dégager la théorie de toutes ces expressions inexactes, qui ne jettent dans l'esprit qu'obscurité et confusion.

la première, lorsqu'elle doit s'élever en vertu des lois de la mélodie, et la troisième, puisqu'elle doit se prolonger, pour préparer la voix au repos; car l'accent, comme nous l'avons remarqué précédemment, sert à cette double fin. De là les deux règles suivantes :

« 1° Quand la médiation quadrisyllabique commence par sa « note la plus élevée, la première syllabe, celle qui correspond « à l'élévation, doit être généralement une syllabe forte ou « accentuée; mais elle peut être une syllabe faible, même une « brève ou la dernière d'un mot, si la médiation commence « par un abaissement (1). »

Exemple :

Be - ne - dic - ti - ó - ni - bus dul - ce - di - nis.
Splen-dó - ri - bus sancto - rum.
Dó - mi - no me - o.



Be-ne-dic-ti vós a Do-mi - no.
Pa-cem súnt Je - ru - sa - lem.
non súm tur-ba - tus.

O - pe - ra Do-mi - ni.
Do-mi - no me - o.
Sanctifica - ti - o e - jus.

(1) Elevatio mediationis regulariter fit in eâ syllabâ dictionis penultimæ, quæ ex propriâ ratione prosodiæ fert accentum. (J. Eveillon, *Ibid.*)... Dans le chant parisien, la médiation du 2e ton en A, bien qu'elle dévie par un mouvement ascendant, n'atteint pas de suite son plus haut degré :

O - pe - ra Do-mi - ni.

Aussi est-elle assimilée aux médiations qui commencent en baissant, parce qu'elle commence en effet par une note qui, tout en s'élevant au-dessus de la teneur, conduit à une note supérieure, et s'efface par là même devant celle-ci. Mais cette singularité n'a pas lieu dans le chant

La raison de cette règle est facile à saisir : c'est qu'elle établit, dans l'une et l'autre supposition, un rapport naturel entre la note et la lettre, entre la parole et le chant.

Donc, si la note de l'élévation tombe sur une syllabe brève ou sur la dernière d'un mot, il y aura, dans la première supposition, nécessité d'anticiper, et l'anticipation pourra amener une, deux et jusqu'à trois survenantes, mais jamais deux survenantes de suite. C'est pour prévenir cette invasion de deux survenantes consécutives, qu'on élèvera exceptionnellement sur la première syllabe des *longs composés*, tels que *misericordia, mirabilia* (1) et sur les *indéclinables* qui forment, dans la prononciation, un *quasi-composé* avec le mot suivant, tels que *a, ad, in, de, ex, non*, etc.

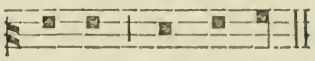
« 2° Dans toute médiation quadrisyllabique, déviant on non « par une élévation, la troisième syllabe essentielle doit aussi « très généralement porter l'accent, comme signe de prolon- « gement. »

Néanmoins l'accent n'est plus requis sur la troisième syllabe essentielle (désormais nous l'appellerons simplement *la pénul-*

romain, où toute médiation dévie par sa note la plus élevée, ou par un abaissement. Ici cependant, la médiation du 1er ton en A (9e ton, dans l'édition Lecoffre) donne lieu, par la forme insolite qu'elle revêt dans certains diocèses, à une anomalie sur laquelle nous nous expliquerons, en parlant des cantiques évangéliques.

(1) Pentasyllaba, id est, quæ sunt quinque syllabarum vel amplius, penultimâ brevi, ferunt suam elevationem in primâ syllabâ, v. g. : *in nātiónibus*.

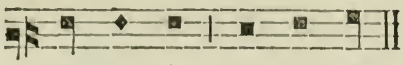
tième) de la médiation du quatrième mode, quand elle se termine par un monosyllabe ou par un mot hébreu indéclíné :



Alors l'énergie de la voix doit se porter sur la syllabe finale, et la relever d'un ton au-dessus de la teneur, selon la règle spéciale appliquée déjà aux médiations dissyllabiques des modes 2e, 5e et 8e (1). Dans le cas supposé, l'accent se développe d'une manière encore plus frappante, puisqu'en relevant la dernière syllabe, il lui attribue une valeur double, et déter-

(1) Ainsi, dans le chant romain, les modes 2e, 4e, 5e et 8e, sont les seuls dont les médiations relèvent l'accent final, et toujours elles le font monter d'un ton au-dessus de la corde chorale, appelée chez nous *teneur* ou *dominante*. C'est ce que dit très explicitement l'abbé Alfieri : « Ora se il monosyllabo, o la parole hebraica cadra in una intuonazione « di modo primo, o terzo, o sesto, o sestimo, o nono, allora l'intuona- « zione non verrà punto cambiata; ma se entrasse nelle intuonazioni « degli altri modi, cioè secondo, quarto, quinto et ottavo, dovrà allora « alzarsi il monosillabo, o l'ultima sillaba della parola ebraica di una nota « sulla corda corale. » Si le monosyllabe ou le mot hébreu se rencontre dans une médiation du premier mode, ou du troisième, ou du sixième, ou du septième, ou du neuvième, alors la médiation ne sera point changée; mais si ces mots se trouvent dans les médiations des autres modes, savoir : du second, du quatrième, du cinquième et du huitième, alors on devra élever le monosyllabe ou la dernière syllabe du mot hébreu, d'une note au-dessus de la corde chorale. (*Saggio storico teorico*, etc., pag. 70.) Guillaume Nivers, dans sa *Dissertation sur le chant grégorien*, s'en est tenu à la même règle, sans admettre l'exception qu'on fait souvent, dans la médiation du 1er mode irrégulier en A. Mais dans les chants de Paris, de Rouen, etc., on dépasse de beaucoup ces limites. On est dans l'usage d'y observer encore l'accent final dans tous les autres modes, dont les médiations commencent par leur note la plus élevée, et de là, dans les règles, une complication étrange. Tantôt l'accent final devra ressortir au-dessus de la teneur, comme nous l'avons

mine le retranchement d'une autre syllabe de la médiation, qui se trouve ainsi tronquée ou réduite à trois éléments :



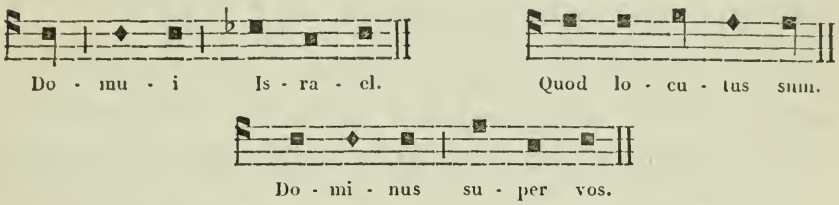
C'est donc un changement substantiel qui s'opère alors dans la mélodie, sous l'influence de l'élément grammatical.

Mais la diction hébraïque ou le monosyllabe précédé d'un mot qui a la pénultième brève (*ténuit me*), donne lieu à une exception bien différente, quand il termine la médiation quadrisyllabique, dans tout autre mode que le 4e; par exemple :

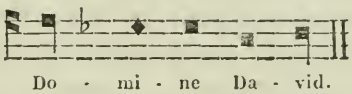
9e *M. ou* 1er *irrég.* A.

Ici on voit que, d'une part, la syllabe pénultième n'est plus accentuée (elle ne pourrait l'être que par une anticipation qui

dit, et tantôt il se relèvera en s'arrêtant là, par exemple au 1er mode irrégulier, au 3e et au 6e :



Bien que la médiation soit alors réduite à trois syllabes essentielles, elle devra de temps en temps en admettre quatre et même cinq, pour ne pas faire son élévation sur une brève ou sur la dernière syllabe d'un mot, par exemple :

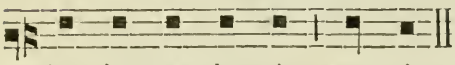


Il y a loin de là, à la simplicité de la règle romaine.

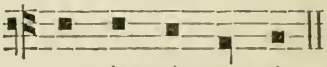
amènerait plusieurs survenantes de suite), et que, de l'autre, l'accent final est comprimé par l'action de la mélodie.

IIIo Terminaisons (1).

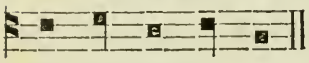
N° 1.



N° 2.

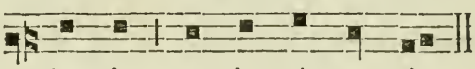


N° 3.



N° 4.

N° 5.



Toutes les terminaisons du chant romain (à part celle du n° 1, qui ne doit pas plus nous occuper que les *médiations simples*), se composent ainsi de trois, de quatre ou de cinq syllabes, dont chacune suppose toujours une ou plusieurs notes essentielles. Mais quelle que soit leur composition, elles sont soumises aux mêmes règles que les médiations quadrisyllabiques, si ce n'est qu'elles ne subissent jamais aucune modification mélodique, sous l'influence de l'accent final. Ainsi :

1° La terminaison commence-t-elle par sa note la plus élevée? La syllabe correspondant à cette note, ou la première syllabe, devra très généralement porter l'accent, signe d'élé-

(1) Les terminations presque partout sont désignées par des lettres, qui se rapportent au degré de la gamme, sur lequel s'appuie leur finale, d'après l'ancienne notation alphabétique. Ainsi, 1er A veut dire : premier ton, finale *la ;* 7e B : septième ton, finale *si ;* 8e C : huitième ton, finale *ut*, etc. Les terminaisons qui ont la même finale que le ton dont elles dépendent, se marquent par une lettre majuscule, et les autres par des minuscules. (*Essai théorique et pratique*, etc., par M. l'abbé Dolé, pag. 105.)

vation ; autrement, elle pourra être une brève ou la dernière d'un mot.

Má-gnus est Do - mi - nus.
Ad adjuvandum mé fes - ti - na.
In té spe - ra - vi.

In sæ - cu - lum sæ - cu - li.
... Usque in sæ - cu - lum.
... Et æ-qui - ta - te.

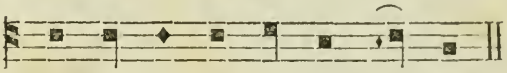
Nous nous croyons dispensés de renouveler ici l'observation relative aux *composés longs : misericordia, mirabilia,* et aux *quasi-composés : ad te domine, in te domine.*

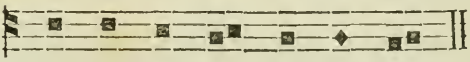
2° Dans toute terminaison, déviant ou non par une élévation, la syllabe pénultième (l'avant-dernière syllabe essentielle) doit porter l'accent, signe de prolongement (1).

Néanmoins l'accent ne sera plus requis sur la pénultième,

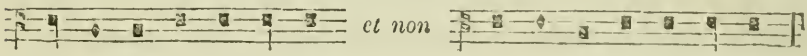
(1) « Dans les terminaisons qui ne commencent point par leur note la « plus élevée, dit l'auteur du *Méloplaste*, il suffit que la pénultième note « réelle (ou essentielle) porte sur le dernier accent ; toutes les notes qui « précèdent, peuvent tomber sur une syllabe quelconque. » Nous retrouvons la même règle dans quelques méthodes modernes. Mais est-elle parfaitement juste, exacte? Elle le serait, si à chacune des syllabes essentielles d'une terminaison, correspondait invariablement une seule note ; mais on sait qu'il n'en est pas toujours ainsi, qu'une terminaison de quatre syllabes renferme souvent cinq, six notes essentielles, et quelquefois davantage, par exemple, la terminaison ci-dessus, n° 4, qui a deux notes essentielles, *sol la,* sur la dernière syllabe de *meis*. Or, ici la pénultième note *sol*, doit-elle tomber sur une syllabe accentuée? Non, sans doute. Donc la règle posée par l'honorable auteur du *Méloplaste*, sur les terminaisons, est en défaut. Pour la redresser, il est manifeste qu'on doit s'attacher, non pas à la note pénultième des terminaisons, mais à la pénultième syllabe, qui est souvent placée sous une autre note.

si la terminaison finit par un mot hébreu (*Israel*), ou par un monosyllabe précédé d'un mot qui a la pénultième brève (*génui te*). Alors on aura soin seulement de ne pas faire le prolongement sur la syllabe médiaire, comme : *genūi te, Isrāel.*





(1) Ordinairement les syllabes survenantes qui se trouvent dans une médiation ou une terminaison, se joignent très bien à la suivante, pour se chanter sur le même degré. Mais doit-on en user de même à l'égard de la dernière syllabe de la teneur, de celle qui précède immédiatement la médiation ou la terminaison, lorsqu'elle est une pénultième brève? Doit-elle se chanter sur le même degré que la première syllabe de la médiation? C'est ce qui se pratique habituellement et ce qui nous paraît assez conforme aux règles de la bonne prononciation, touchant la pénultième brève. Car cette syllabe se trouve ainsi affaiblie, comme elle l'était dans le langage des anciens. D'ailleurs Guillaume Guerson recommande positivement cette pratique dans le chant des Epîtres, en posant la même règle que Nivers : « Si penultima dictionis quæ in ultimâ recipit « inflexionem, sit brevis, deprimitur simul cum sequenti (Guerson, « lib. 5, *De arte accentuandi*, 15e siècle), v. g. :



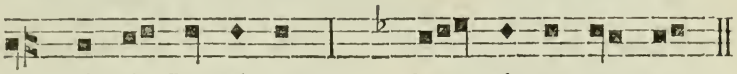
Et les moines en ont toujours usé de même dans le chant des Leçons, en disant :

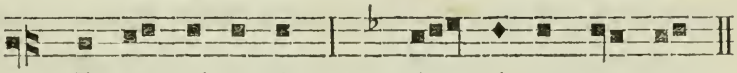
comme l'atteste Elie Salomon au treizième siècle. (Gerbert, t. 3, p. 30.)

IVo Des Cantiques évangéliques.

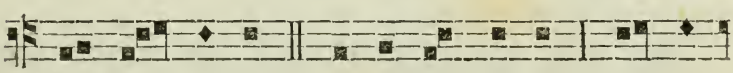
Le chant des cantiques évangéliques ne diffère pas, à Rome, de celui des Psaumes, si ce n'est au 2e et au 8e modes, qui ont une intonation et une médiation propres. Le 1er mode, qui semblerait aussi faire exception sur ce point, d'après l'édition Lecoffre, suit la règle générale ; car il n'a, dans le *Directorium chori* de Guidetti, qu'une seule formule de psalmodie solennelle, applicable soit aux Psaumes proprement dits, soit aux Cantiques *Magnificat* et *Benedictus :*

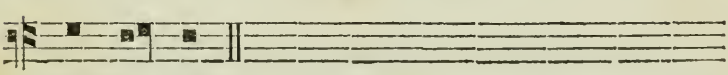
1er M.



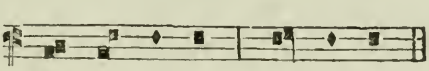


2e M.

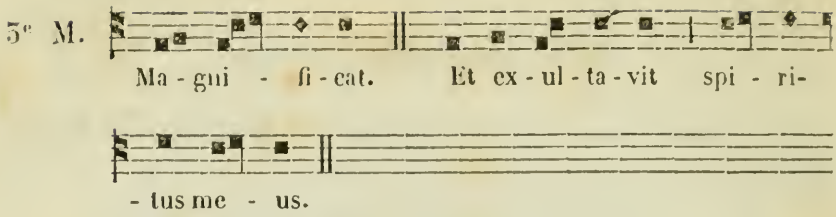




(1) Cette intonation du chant romain, qui renferme aussi la médiation, nous paraît la meilleure. En effet *anima* se lie mieux à *mea*, et il n'y a rien qui demande la médiation sur le premier de ces deux mots. (*Traité théor. et prat. du chant grégorien*, par Poisson, curé de Marchangis, pag. 257 et 376.) Au contraire dans un grand nombre d'églises on chante :

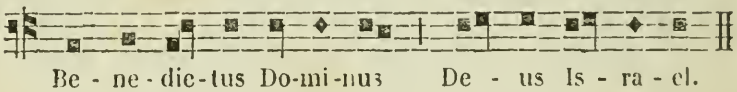


en portant la médiation sur le mot *anima*, qui se trouve séparé ainsi de *mea*, réuni à *Dominum*.



Ces médiations exigent toujours deux accents, comme celles qui commencent par leur note la plus élevée, parce qu'en effet l'élévation y reste toujours, avec les notes d'ornement qui la précèdent, sur la première syllabe.

Jacque Eveillon fait ici une observation qu'il nous paraît utile de reproduire, dans un temps où l'on se préoccupe de la restauration du chant romain : « Hic verò admonendi sunt qui « celebrant divina officia, ne in mediatione secundi toni se- « quantur vitium quod quibusdam libris notatis adhæsit, et « frequenter in parochiis usurpatur ex usu monachorum, in- « serendo scilicet notulam *mi* post *fa*, antè elevationem, ut hic :

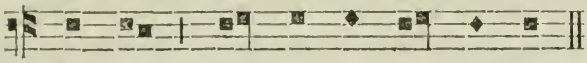


« Quod similiter cavendum est in mediatione octavi toni, tàm « in Psalmis et Canticis, quàm in versibus introituum missæ (1). » Les formules romaines que nous a laissées le judicieux curé de Marchangis, sur les médiations des cantiques évangéliques du 2e et 8e mode, prouvent qu'il était du même avis que l'archidiacre d'Angers (2).

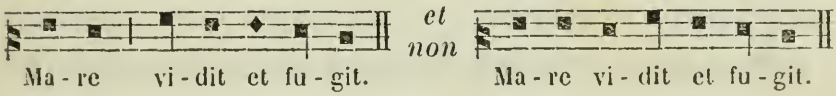
L'Antiphonaire de Paris réserve aux cantiques évangéliques une médiation spéciale dans chacun des modes plagaux ou des tons pairs. On y retrouve invariablement la déviation censurée

(1) Jacob. Eveillon, *De rectâ ratione psallendi*, in fine.
(2) *Traité du chant grégorien*, pag. 256 et suiv., pag. 375.

par Jacque Eveillon. Après cette déviation ou la première note, qui est venue s'ajouter à la médiation romaine, on adapte à la lettre toutes les autres notes, d'après la même règle qui régirait la médiation, dans sa forme primitive. Ainsi les mots : *magna qui potens est,* resteront toujours placés, avec deux accents, sous les mêmes notes, dans ces deux formules :



La même règle s'applique à la médiation psalmodique du 1er mode en A ou 9e, dans les diocèses où l'on a jugé à propos d'ajouter cette note d'ornement, à la formule primitive :



A toutes ces règles, les anciens maîtres ajoutent deux avis que nous croyons utile de rappeler ici :

1° Qu'on ait soin, dans le chant des Psaumes et des Cantiques, d'appuyer toujours un peu sur la première ou sur la seconde syllabe de chaque verset, sur la première, si elle porte l'accent (*quóniam confortavit*), ou si elle est séparée de l'accent par deux, par trois syllabes, comme il arrive dans les mots composés longs (*mīsericórdias Domini, īnsidiátur ut rapiat*); sur la seconde, lorsqu'elle est accentuée (*emíttet verbum..., qui pósuit*). C'est la recommandation que fait Hucbald, et sur laquelle insiste Jacque Eveillon, pour ménager à toutes les voix le moyen de se réunir et de se mouvoir ensuite avec ensemble :

« In pronuntiatione Psalmorum cum Antiphonis, semper prin-
« cipia versuum protendantur, unâ scilicet longâ syllabâ, longâ
« autem pro modo correptionis, quatenùs chorus omnis pariter
« capere initia versuum possit et concorditer perducere(1)...»

« Una hic restat præceptio tradenda, quam maximi momenti
« esse ducimus ad vitandam confusionem psalmodiæ, ut nempè
« in incipiendis singulis versibus firmiter insistat vox in primâ
« dictione et ejus accentum validâ impressione proferat, quod
« etiam fieri decet in secundâ dictione, si prima monosyllaba
« sit, câ tamen dispensatione vocis, ut ne prior cum posteriore
« confundatur, quod etiam servandum est in incipiendis perio-
« dis Epistolarum et Evangeliorum. Ratio hujus rei est, quia,
« cùm omnes psaltæ communi quodam vitio in canendo præcur-
« rere gestiant, avidâ præcipitatione versuum initia corripere
« solent, et quo impetu cæperunt, eodem pergunt reliquum
« versum percurrere, indè magna chori perturbatio sequitur.
« Huic malo remedium erit, si consuescant omnes simul inci-
« pere singulos versus et firmâ voce prima verba urgere. Ità
« enim fiet ut præcurrentium impetus coerceatur, et illi aliis
« se libenter adjungant contentione vocis prævalentibus. Cùm
« enim firmo pede initio versûs gradum fixerint, facilè æqua-
« bilitatem in reliquo versu servabunt (2). »

2° Que la marche de la psalmodie soit toujours égale, uniforme, autant que peut l'être le mouvement d'un chant essentiellement libre. Or, pour établir et conserver cette égalité de mouvement, trois conditions sont indispensables. Il faut : 1° que les syllabes longues ne présentent pas entr'elles de différence sensible, et que les brèves soient également brèves, comparées

(1) *Hucbaldi Commemoratio brevis*, inter Gerberti *Scriptores*, t. 1, pag. 227.

(2) *De rectâ ratione psallendi*, cap. 2, art. 12, pag. 142.

entr'elles; 2° que tous les chantres prononcent en même temps chaque mot, chaque syllabe, et qu'ils observent les pauses simultanément; 3° que les voix suivent constamment, dans les versets du milieu et de la fin, le mouvement qui a été donné au commencement du Psaume, sans le ralentir ni le précipiter. Il doit être grave et majestueux pour les fêtes solennelles, et si bien proportionné au degré des autres fêtes, qu'il arrive, par une progression descendante, aux simples féries, sans tomber jamais dans la précipitation et la confusion qui en est la suite inévitable. « Ad æquabilitatem autem psalmodiæ duo « requiruntur, alterum ut singuli versus æquâ dimensione vocis « pronuntientur a principio ad finem; alterum, ut omnes simul « singula quæque pronuntient simulque canant, simul pausam « et semi-pausam faciant (1). » — « Inæqualitas ergò cantionis « cantica sacra non vitiet... Brevia quæque impeditiosiora non « sint, quàm conveniat brevibus; verùm omnia longa æqualiter « longa, brevium sit par brevitas, exceptis distinctionibus, quæ « simili cautelâ in cantu observandæ sunt. Omnia quæ diù ad « ea quæ non diù, legitimis inter se morulis numerosè con- « currant, et cantus quilibet totus eodem celeritatis tenore « a fine usque ad finem peragatur (2). »

ARTICLE III.

FORMULES DES INTONATIONS, MÉDIATIONS ET TERMINAISONS PSALMODIQUES, SUR LES HUIT MODES DU PLAIN-CHANT.

Quelqu'imposante que soit l'autorité des musiciens modernes qui reconnaissent, dans la tonalité ecclésiastique, les uns

(1) *De rectâ ratione psallendi.*

(2) *Hucbaldi Commemoratio brevis*, pag. 226 et 227.

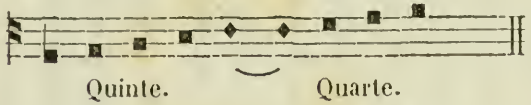
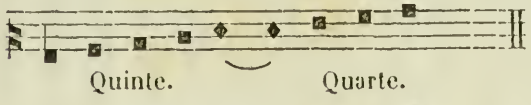
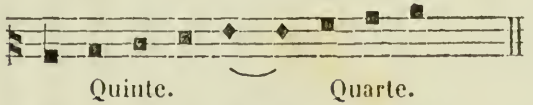
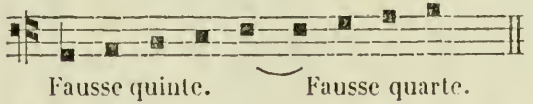
douze, les autres quatorze modes, nous ne pouvons nous résoudre à modifier la théorie des huit modes grégoriens, 1° parce que, comme le remarque très bien M. Danjou, cette théorie a été constamment suivie par tous les maîtres du moyen-âge, et que, pour se bien pénétrer de leur esprit, il importe de se familiariser d'abord avec leur langage, et d'entrer dans l'ordre général d'idées sur lequel roule tout leur enseignement. 2° Cette théorie bien comprise, bien expliquée, suffit pour atteindre le but que se proposent les partisans des nouveaux systèmes; c'est la réflexion que faisait Charlemagne, pour terminer la discussion qui déjà s'était élevée de son temps sur le même sujet : *Octo mihi videntur sufficere.* En effet, ce but, c'est de classer régulièrement certaines pièces de l'Antiphonaire, dont les modes n'offrent pas une identité parfaite avec les huit modes de S. Grégoire; or, comme ces modes, sans être absolument les mêmes que les anciens, ont avec eux des rapports frappants d'affinité, on peut facilement les ramener à ceux-ci, et déterminer par conséquent la classification des pièces qui en dépendent, sans sortir des limites posées par les vieux maîtres.

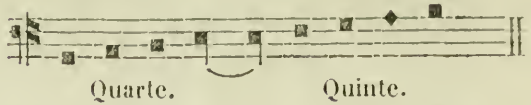
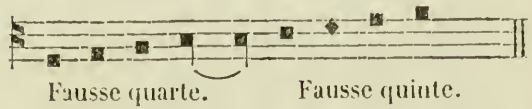
Ici, nous n'avançons rien qui ne soit avoué par Glaréan lui-même, le grand défenseur des douze modes. Il reconnaît qu'ils sont réductibles au nombre de huit, que le neuvième peut être rapporté au second, le dixième au troisième, le onzième au sixième, le douzième au septième. Cette réduction, selon lui, est très légitime; elle est fondée, non sur l'identité, mais sur l'affinité que ces modes ont entr'eux dans leurs octaves, le neuvième et le onzième commençant par la même note que le second et le sixième (*la, ut*), et le dixième et le douzième, par la même note que le troisième et le septième (*mi, sol*).

Gui d'Arezzo et les autres théoriciens médi-évistes, non moins instruits que l'auteur du *Dodecachordon*, sur les divers

modes auxquels appartiennent tous les chants de l'Antiphonaire, en font autrement la réduction, et en s'attachant à un autre point de vue. Ils considèrent, non plus l'affinité des octaves, mais la ressemblance que les quatre derniers modes ont avec les premiers, en leurs quintes ou en leurs quartes, en leurs finales, en leurs dominantes, en leurs intonations et terminaisons; et d'après cette considération, ils réduisent le neuvième et le dixième mode, au premier et au second; le onzième et le douzième, au cinquième et au sixième. Le tableau suivant fera mieux saisir les raisons de cette réduction. La finale de chaque mode y est distinguée par une longue ¶, et la dominante, par une semi-brève ♦ :

(*Voir le tableau ci-contre.*)

MODES.	FINALES.		
1er	*re.*		Quinte. Quarte.
3e	*mi.*		Quinte. Quarte.
5e	*fa.*		Quinte. Quarte.
7e	*sol.*		Quinte. Quarte.
9e	*la.*		Quinte. Quarte.
0 (mode bâtard.)	*si.*		Fausse quinte. Fausse quarte.
11e	*ut.*		Quinte. Quarte.

MODES.	FINALES.		
2e	*re.*		Quarte. Quinte.
4e	*mi.*		Quarte. Quinte.
6e	*fa.*		Quarte. Quinte.
8e	*sol.*		Quarte. Quinte.
10e	*la.*		Quarte. Quinte.
0 (mode bâtard.)	*si.*		Fausse quarte. Fausse quinte.
12e	*ut.*		Quarte. Quinte.

On voit, d'après ce tableau, quelle affinité le neuvième et le dixième modes ont avec le premier et le second, puisque ceux-là, par leur finale *la* et leur quinte *la si ut re mi,* ceux-ci par leur finale *re* et leur quinte *re mi fa sol la,* produisent le même effet pour l'oreille, présentant, dans chacune de ces quintes, les mêmes tons et demi-tons, disposés de la même manière. Leurs intonations et leurs dominantes offrent la même analogie. On peut faire également cette observation tant sur la finale *ut* des onzième et douzième modes, que sur leur quarte *sol la si ut,* comparées à la finale et à la quarte du cinquième et du sixième, *fa — ut re mi fa.* De plus on retrouve ici des dominantes, des intonations et des terminaisons semblables, autant de raisons qui justifient l'expression employée par les anciens, quand ils nomment le onzième mode *affinal* du cinquième, le douzième *affinal* du sixième, le neuvième et le dixième *affinaux* du premier et du second.

C'est d'après les mêmes principes, que Messieurs les membres de la commission de Cambrai et de Rheims, tout en admettant quatorze modes, indiquent la manière d'en faire la réduction au nombre consacré par les anciens (1).

Il faut bien le reconnaître cependant, s'il y a ressemblance, *affinité,* entre les modes réductibles et ceux auxquels on les ramène, il n'y a pas entr'eux identité parfaite. Car lorsqu'ils concordent dans leurs quintes, par la même position du

(1) Ils signalent, dans les formules psalmodiques de l'Antiphonaire, les rapports des modes 9e et 10e, avec le 1er et le 2e. Quant au premier des deux modes bâtards (finale *si*), qui est le 11e dans leur supputation, ils ont senti la nécessité de le retrancher, attendu qu'il n'a pas d'application dans le chant des Antiennes. L'autre mode bâtard (*fa si*), qui figure, comme le 12e, dans leurs livres, ils le rapportent au 4e (*mi si*), avec lequel il a plus d'analogie. Enfin ils rattanchent le 13e et le 14e (11e et 12e de Glaréan) au 5e et au 6e.

demi-ton, ils diffèrent sous ce rapport dans leurs quartes; *et vice versâ*, lorsqu'ils concordent dans leurs quartes, ils diffèrent, quant à la position du demi-ton, dans leurs quintes, comme le démontre ce parallèle :

9e M. *la si ut re mi — mi fa sol la*
1r M. *re mi fa sol la — la si ut re*

10e M. *mi fa sol la — la si ut re mi*
2e M. *la si ut re — re mi fa sol la*

11e M. *ut re mi fa sol — sol la si ut*
5e M. *fa sol la si ut — ut re mi fa*

12e M. *sol la si ut — ut re mi fa sol.*
6e M. *ut re mi fa — fa sol la si ut*

Il est donc manifeste que, lorsqu'ils s'accordent ou dans leurs quartes ou dans leurs quintes, ils diffèrent dans leurs octaves, c'est-à-dire dans l'étendue de la quarte et de la quinte réunies. Aussi, pour faire exactement la transposition des modes additionnels, est-ce l'usage de recourir au *bémol*, qui remet le demi-ton du mode transposé, à la place qu'il occuperait dans le mode naturel. Mais cet usage d'employer constamment le bémol, le signe du genre chromatique, pour conserver leur véritable caractère aux modes d'un chant naturellement diatonique, peut jeter dans les esprits une étrange confusion. Il les habitue à regarder, comme essentiel au plain-chant, un signe qu'il n'admet qu'accidentellement, et à perdre de vue, peu à peu, la ligne de démarcation qui le sépare de la musique

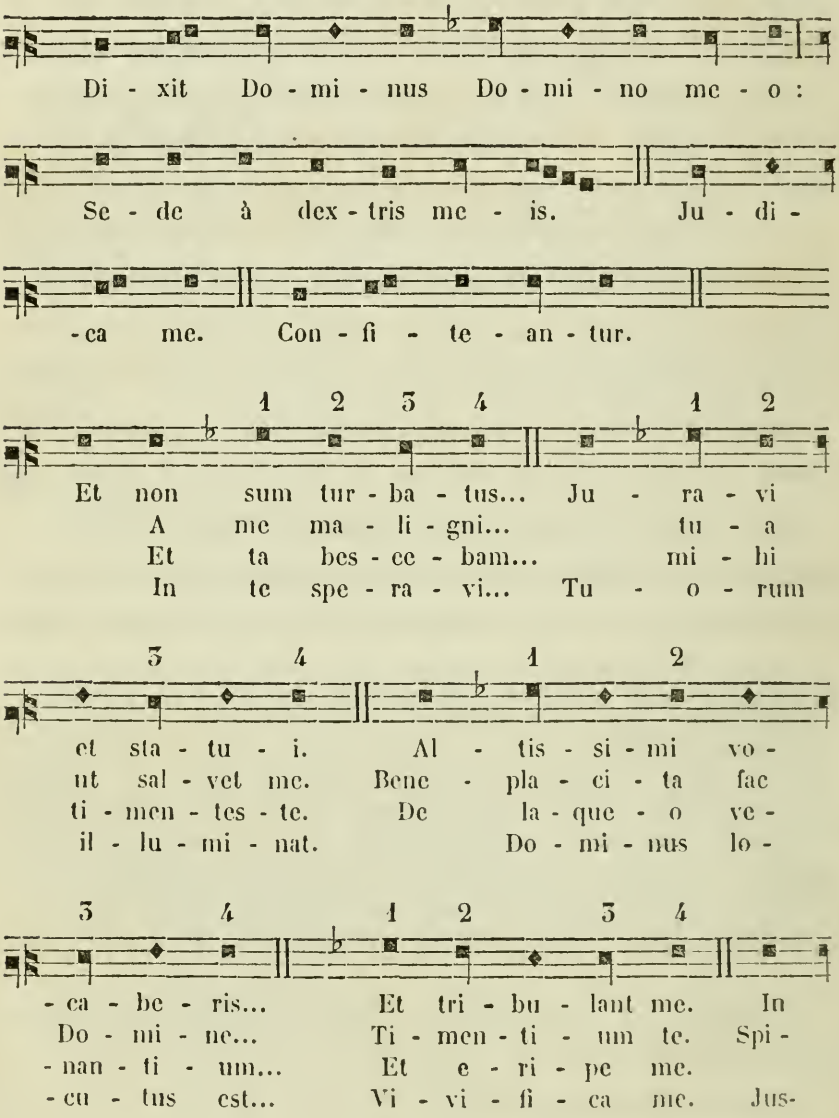
moderne. Il est d'ailleurs contraire à la pratique constante des anciens; car ils ne marquaient pas le demi-ton haussant ou baissant, la répugnance invincible qu'ils avaient pour le triton, leur faisant assez sentir, dans l'occasion, la nécessité de diminuer ou d'augmenter tel ou tel intervalle. Au lieu de transporter les modes de *surcroît*, ils les notaient, selon leur nature, en les rapportant à cinq des modes primitifs, dont chacun par là même avait deux parties, l'une principale, terminée par la lettre *finale*, l'autre secondaire, terminée par la lettre *affinale*. C'est la méthode suivie par Gui d'Arezzo (1), et la plus conforme à l'esprit, au caractère du chant ecclésiastique (2). C'est aussi la théorie qui répond le mieux à l'ordre des faits, puisqu'elle distingue les pièces composées d'abord sur les huit modes grégoriens, de celles qui appartiennent à des tons étrangers (*tonus peregrinus*), et qui sont venues s'ajouter successivement aux autres dans l'Antiphonaire. C'est donc celle à laquelle nous nous attacherons dans nos formules. Nous y emploierons, comme nous l'avons dit ailleurs, trois espèces de signes, la semi-brève, la commune et la longue , équivalant à la noire, à la blanche et à la blanche pointée de la musique moderne . Ces signes sont destinés, moins à régler la marche d'un chant essentiellement libre, qu'à distinguer certaines syllabes, et à indiquer approximativement leur durée relative. Ainsi la longue représentera la syllabe accentuée des mots trissyllabiques ou de tout autre plus étendu, la syllabe pénultième des médiations et terminaisons, à quelque diction latine qu'elle appartienne, et le monosyl-

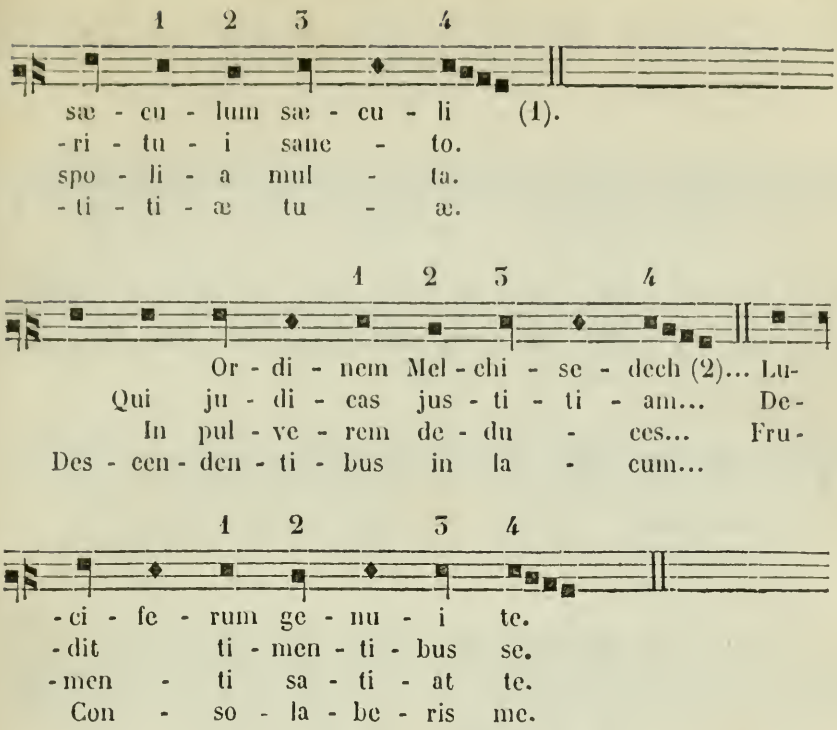
(1) Pro D, E, F, assume *a*, , *c*, quæ sunt ejusdem modi. (Guido, cap. 8, *Microlog.*, et cap. 7.

(2) *Revue*, tom. 2, pag. 399.

labe final des médiations rompues; la semi-brève ♦, toute pénultième brève dans la teneur des Psaumes, et toute syllabe qui devra s'unir à la suivante, comme superflue, dans les médiations et les terminaisons; la brève commune ▪ les autres syllabes.

Ier Mode, en D.

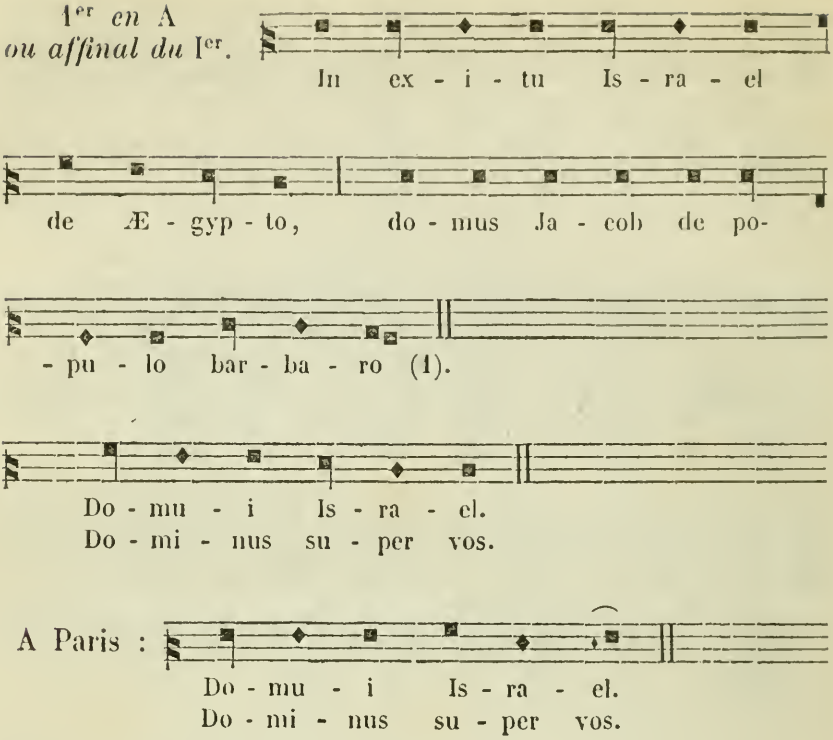




(1) Ici, la pénultième brève qui commence la terminaison, figurant en qualité de syllabe essentielle, et devant être, comme telle, clairement entendue, est mieux représentée, ce nous semble, par une note commune, que par une semi-brève, qui se chante très rapidement. Si, d'une part, les lois du langage défendent tout effort, tout appui marqué de la voix sur cette syllabe, de l'autre les lois de la mélodie défendent de l'effacer ou de l'obscurcir. Une prononciation coulante, douce et nette, tiendra le milieu entre ces deux excès.

(2) Une pénultième brève terminant la teneur, se prononce très bien sur le degré de la syllabe suivante, qui commence la terminaison (Exemple : *Ordĭnem Melchisedech*). Mais quand la dernière syllabe de la teneur est l'antépénultième d'un mot proparoxyton, et, comme telle, accentuée, elle ne doit jamais se déplacer, pour se prononcer sur le degré de la brève suivante, par laquelle commence la terminaison (Ex. : *In sæcŭlum sæculi*). Les prescriptions contraires de La Feillée, sont autant d'exagérations, dont partout on fait bonne justice, en pratique. C'est une règle universellement admise, que dans toute médiation et terminaison qui dévie par un abaissement, la première syllabe peut être une syllabe brève.

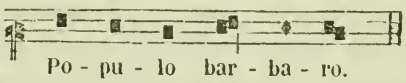
1er *en* A
ou affinal du Ier.



A Paris :

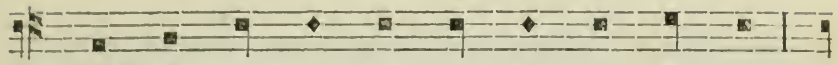
(1) La syllabe superflue se prononce généralement sur le degré de la suivante; cette règle ne varie jamais dans l'introduction : *Ju-di-ca me*; mais elle souffre ailleurs quelques exceptions, s'il en faut croire l'abbé Lebeuf et G. Nivers, savoir : 1° une syllabe superflue, qui suit la pénultième d'une médiation ou d'une terminaison, reste sur le degré même de la pénultième, lorsque celle-ci n'a qu'une seule note, et que la dernière syllabe en a deux (Ex. : *Populo bărbăro*). Mais, placée entre deux syllabes dont chacune aurait plusieurs notes, cette syllabe de surcroît se chanterait, selon la règle générale, sur le degré de la suivante :

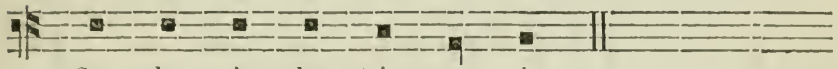
f g ga a

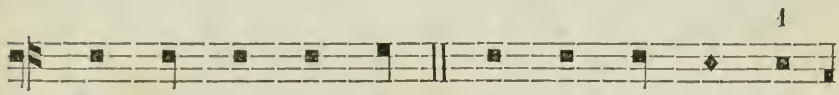


2° De deux syllabes de surcroît, qui viennent s'unir, chacune à une syllabe essentielle, avant le dernier accent, la seconde reste invariablement sur le degré de la précédente. Exemple ci-dessus du 1er mode : *altissimi vocaberis*. (Voir le *Traité historique et pratique* de l'abbé Lebeuf, pag. 186 et 222, et Nivers, *Dissertation*, etc., pag. 187.

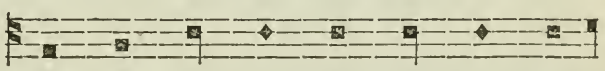
IIe Mode, en D.

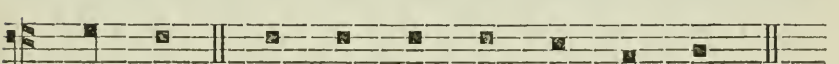






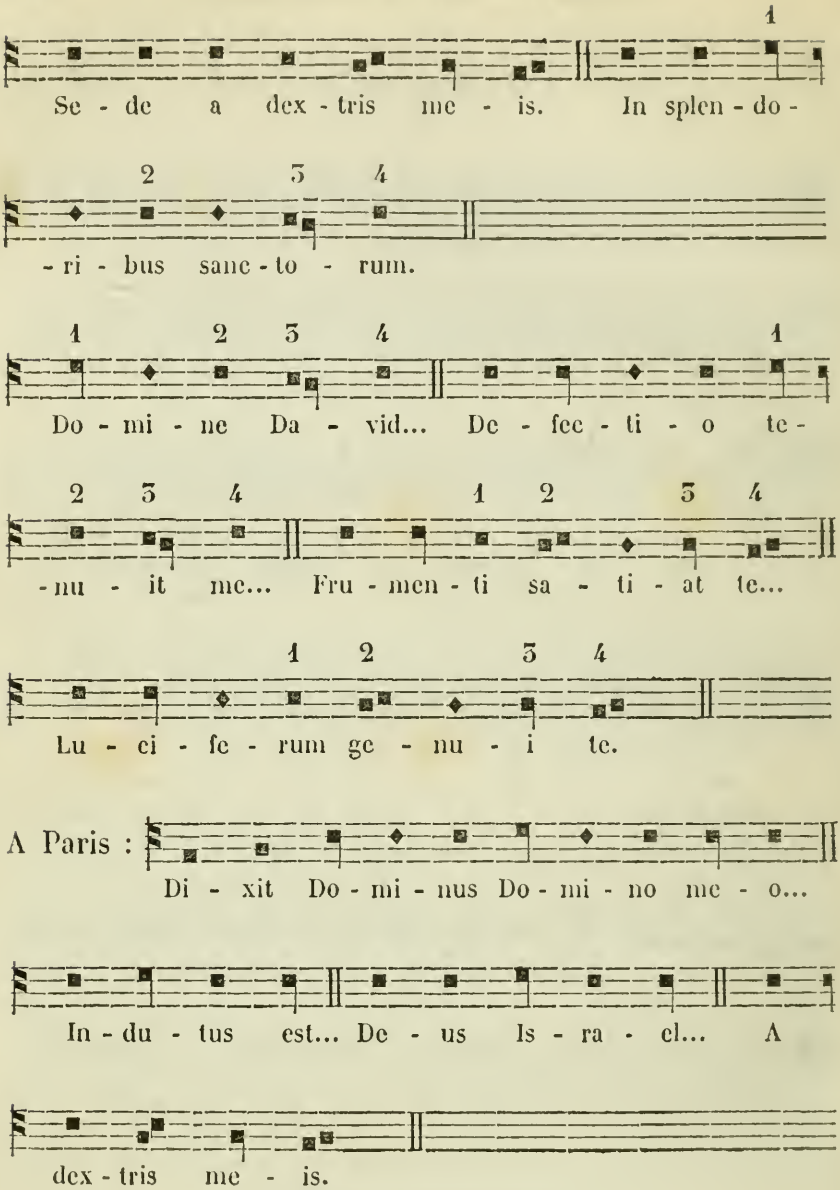
2e *mode en* A
ou affinal du 2e



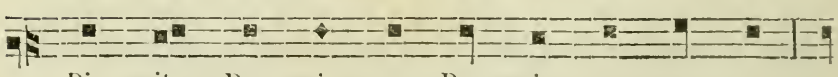


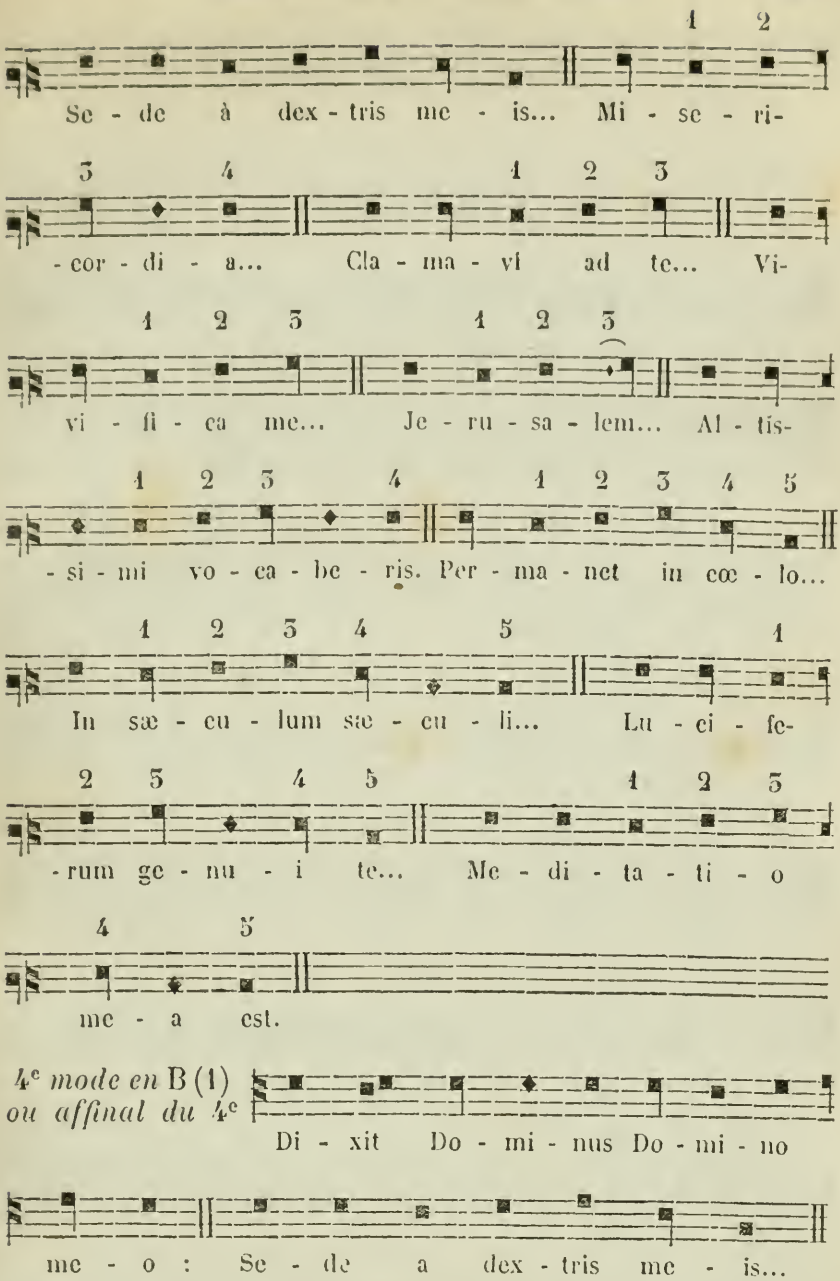
IIIe Mode, en E (1).

(1) Le chant romain n'offre sur ce ton aucune formule psalmodique, dont la terminaison soit complète ou se repose sur la finale *mi*.


Se - de a dex - tris me - is. In splen - do -
- ri - bus sanc - to - rum.
Do - mi - ne Da - vid... De - fec - ti - o te -
- nu - it me... Fru - men - ti sa - ti - at te...
Lu - ci - fe - rum ge - nu - i te.
A Paris :
Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o...
In - du - tus est... De - us Is - ra - el... A
dex - tris me - is.

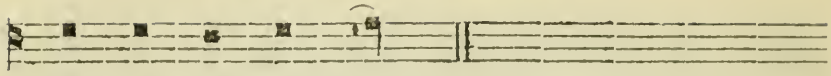
IVe Mode, en E.


Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o :

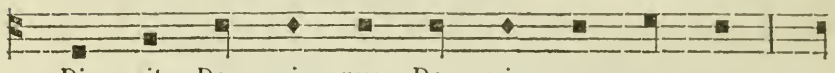


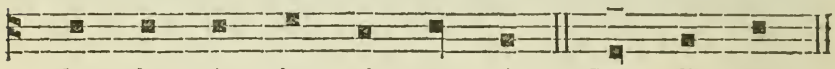
(1) Quartus in B vel in E relocatur. (*Livre de la chantrerie de Paris*, du treizième siècle.)

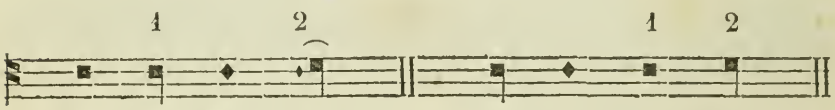
Pro D, E, F, assume A, ♮, C, quæ ejusdem sunt modi, et easdem depositiones et elevationes regulariter habent. (Guid. Aret., *Microlog.*, cap. 8.)

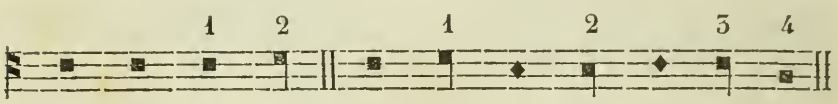


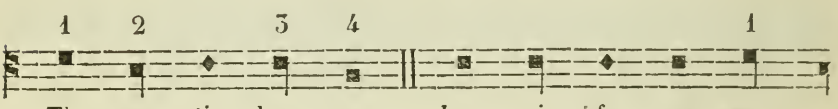
Ve Mode, en F.

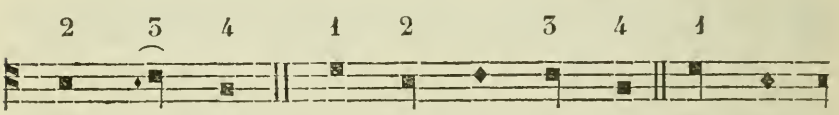


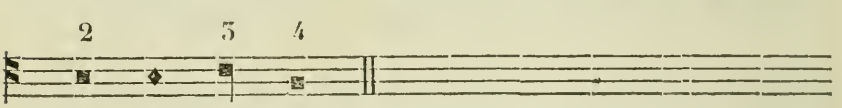




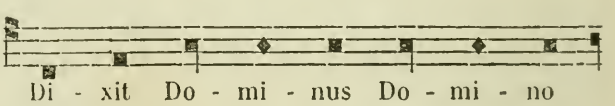


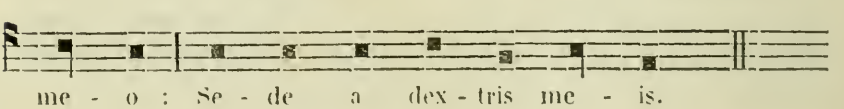




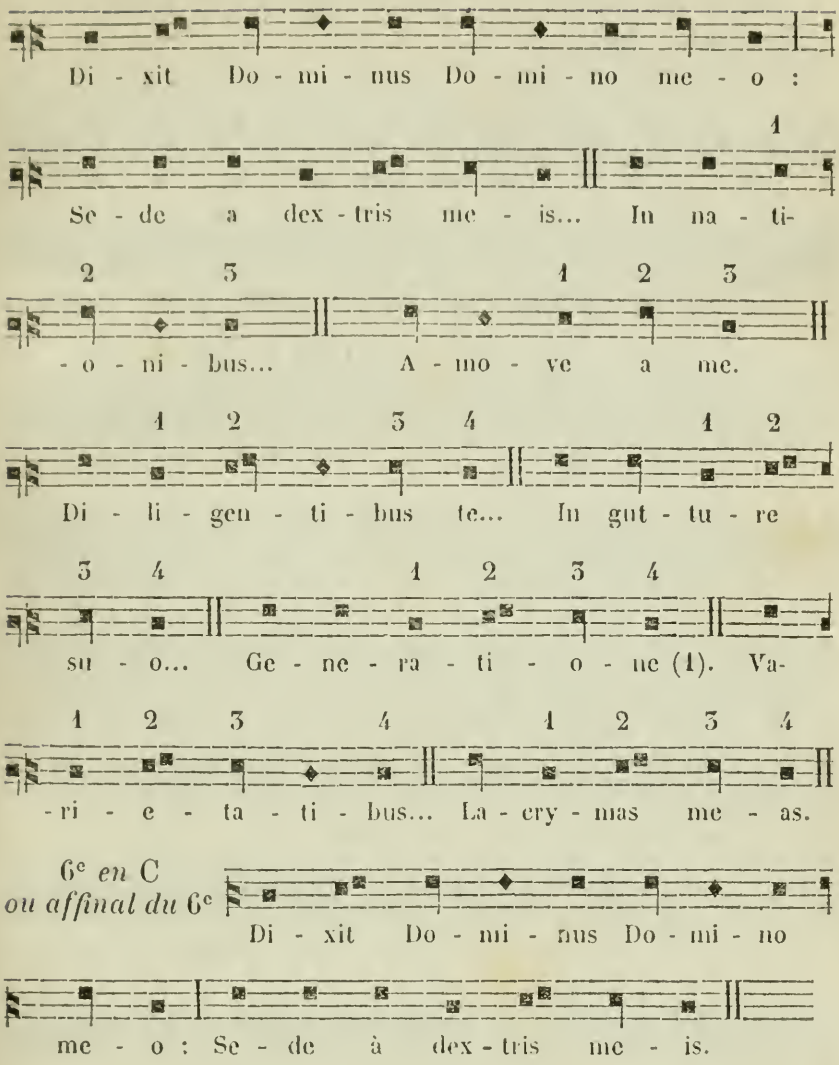


5^e *Mode en* C *ou affinal du* 5^e.



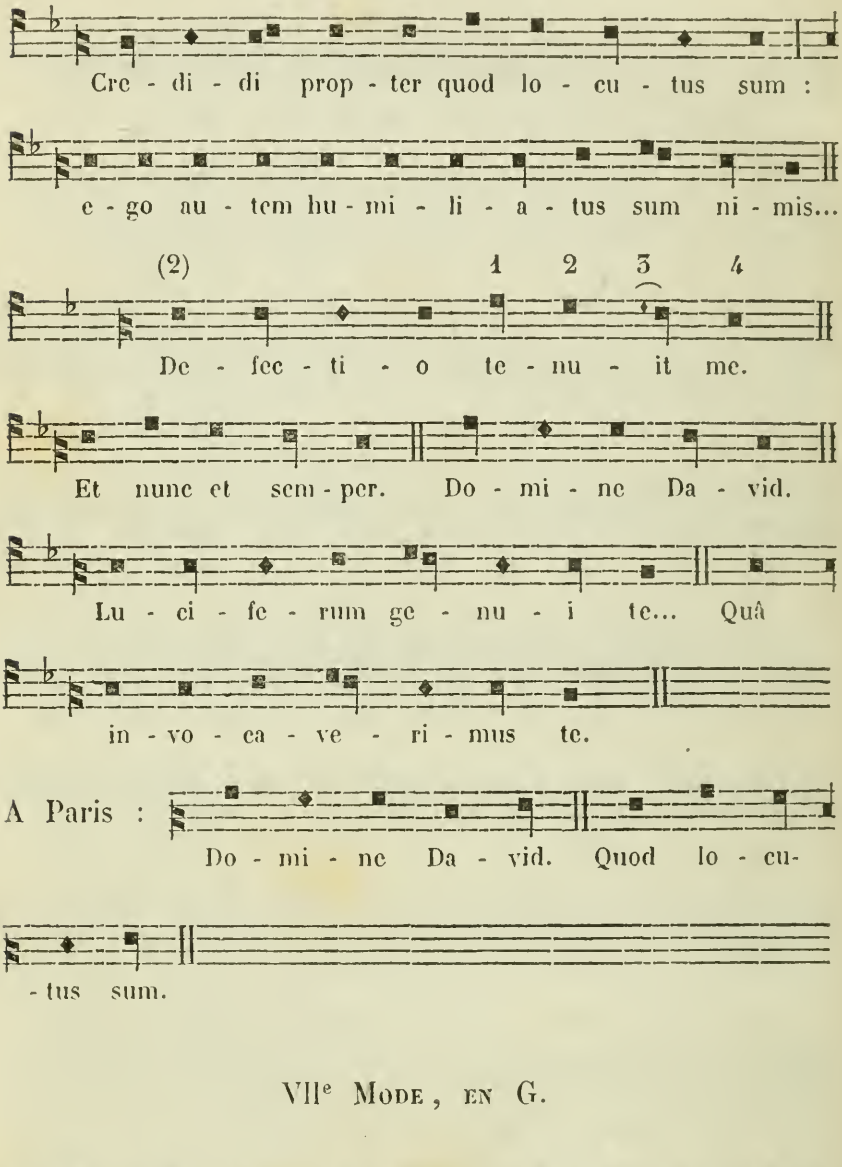


VIe Mode, en F.

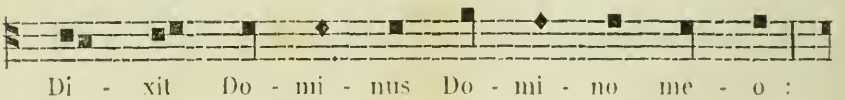


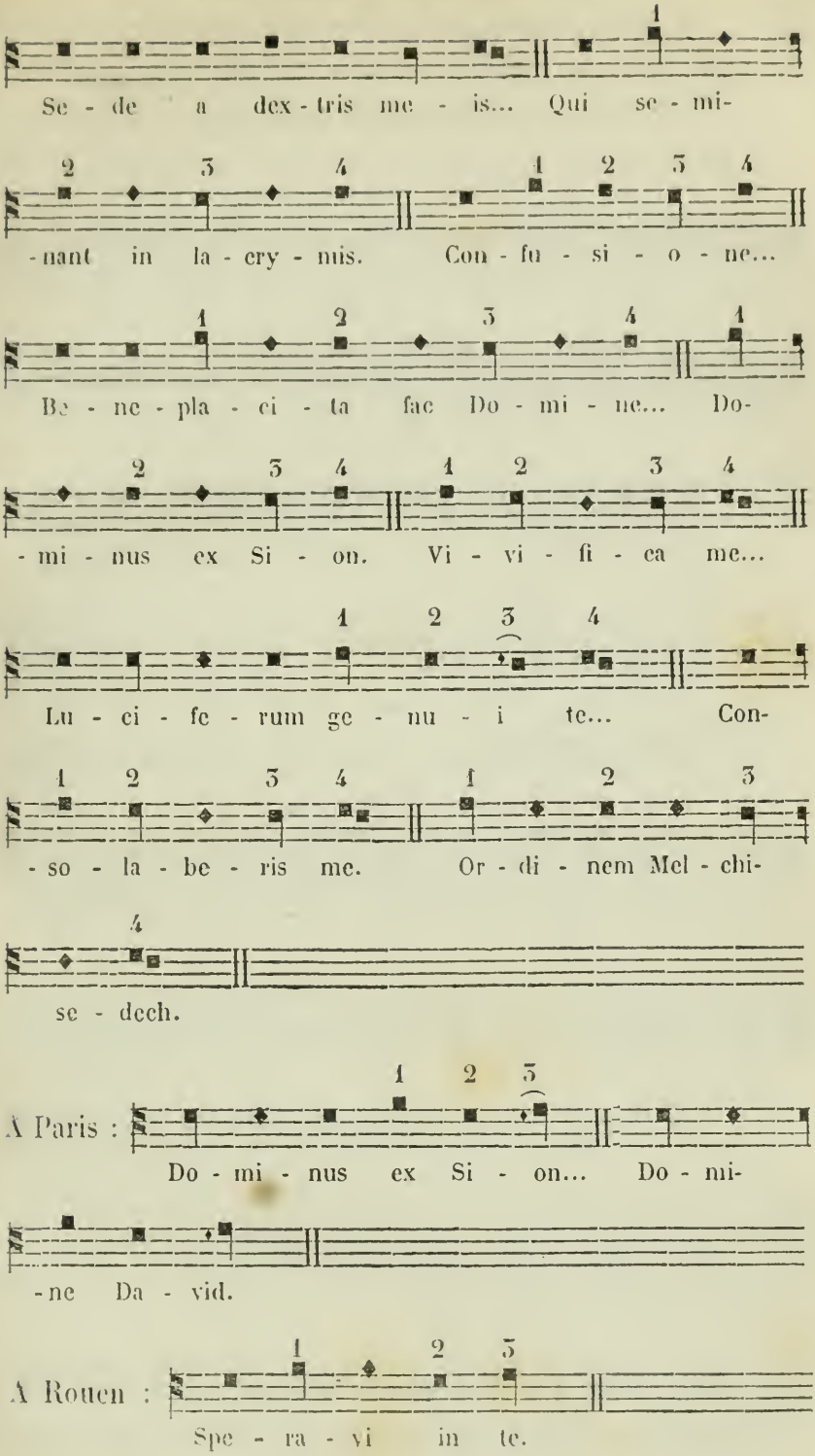
(1) Dans la prononciation poétique et d'après les règles de la prosodie, la voyelle *i* placée devant une autre voyelle, dans l'intérieur d'un mot, est généralement très brève. *Nulla est exilior vox illâ quam efficit* i *vocalis.* (Vossius, *De poematum cant.,* pag. 52.) Mais dans la prononciation liturgique, invariablement réglées par l'accent, toutes les syllabes qui précèdent la syllabe *forte,* sont communes et ont la même valeur, sans distinction.

Autre formule du 6e mode, qui devrait toujours être en C, et qu'on transpose communément en F avec le bémol, contre la pratique des anciens, ce qui confond tout-à-fait le mode affinal avec le final :

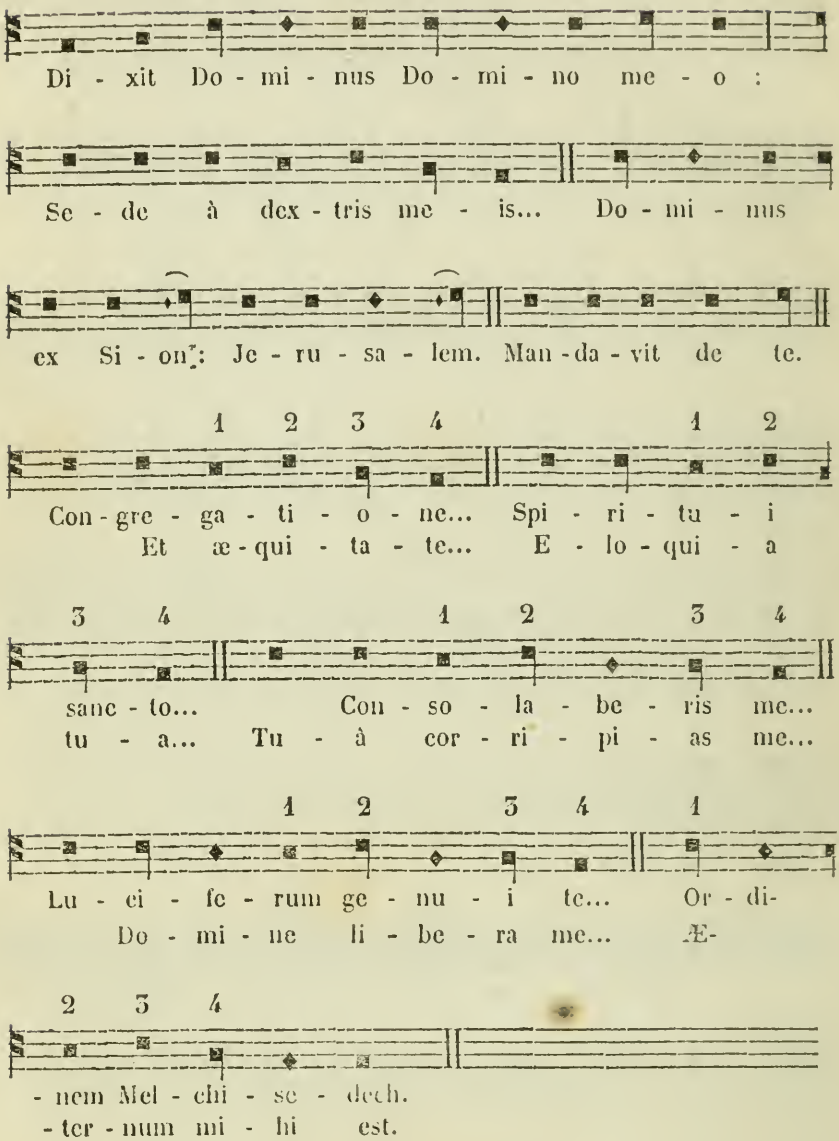


VIIe Mode, en G.



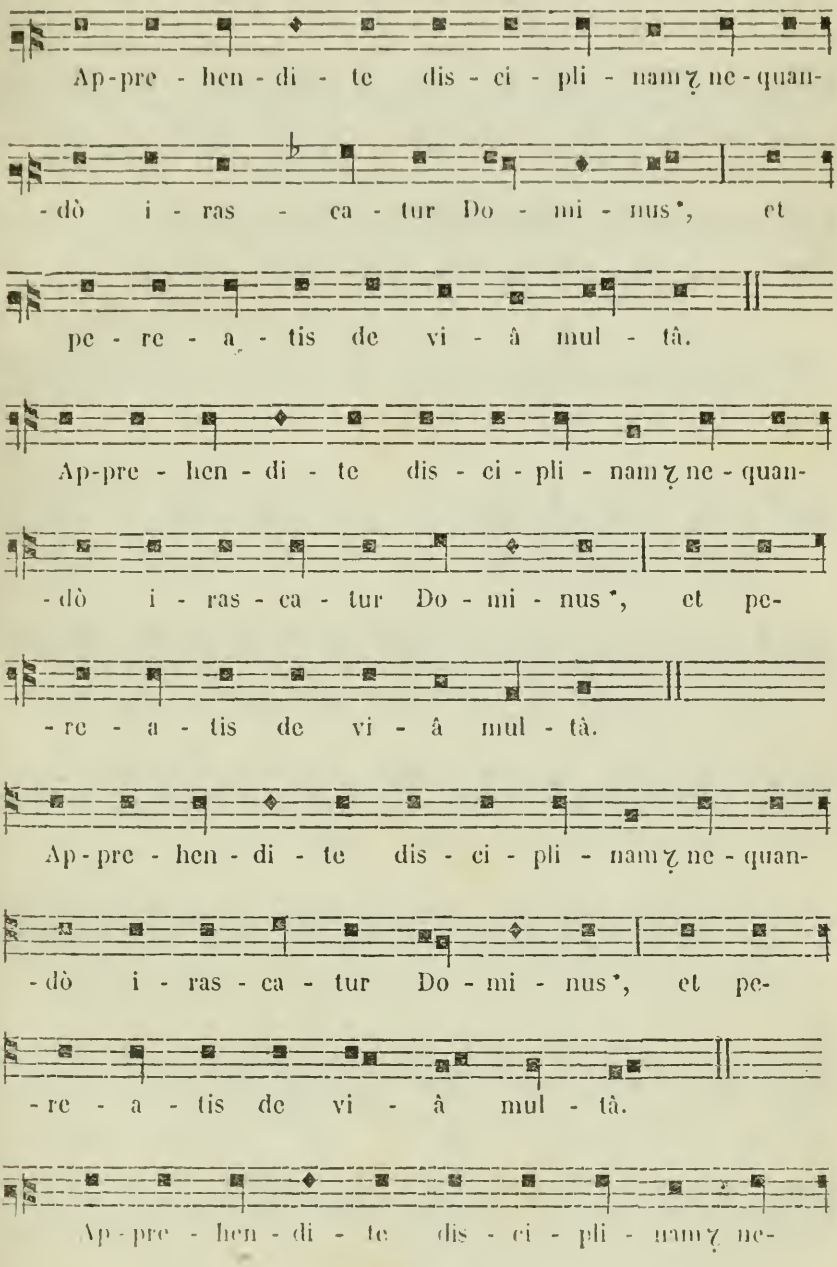

Se - de a dex - tris me - is... Qui se - mi-
-nant in la - cry - mis. Con - fu - si - o - ne...
Be - ne - pla - ci - ta fac Do - mi - ne... Do-
- mi - nus ex Si - on. Vi - vi - fi - ca me...
Lu - ci - fe - rum ge - nu - i te... Con-
- so - la - be - ris me. Or - di - nem Mel - chi-
se - dech.
A Paris :
Do - mi - nus ex Si - on... Do - mi-
-ne Da - vid.
A Rouen :
Spe - ra - vi in te.

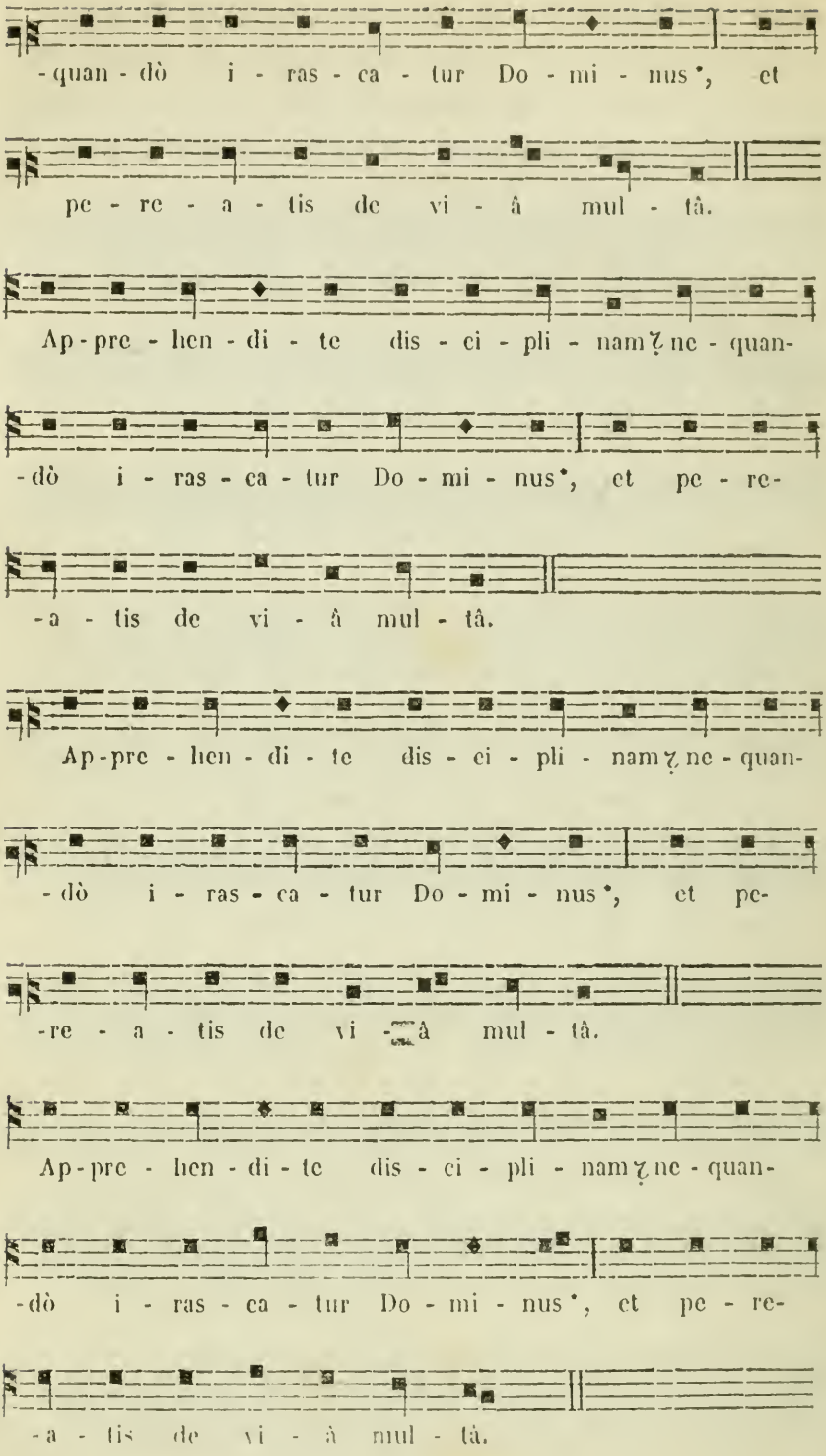
VIIIe Mode, en G.

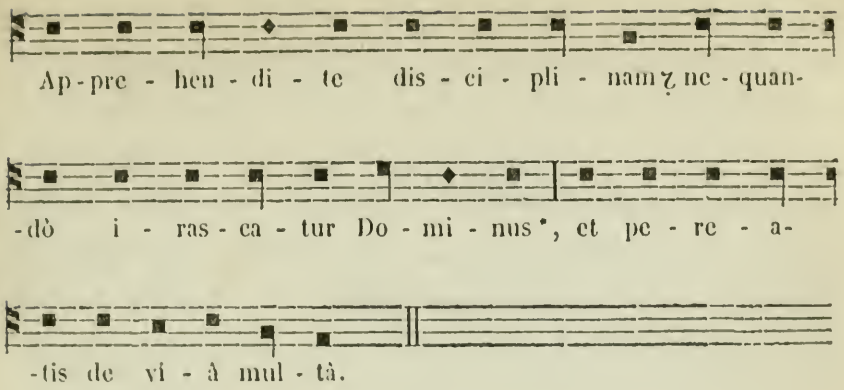


La flexe, dans quelques ordres religieux qui en ont conservé l'usage, spécialement chez les Cisterciens, varie aussi

selon les différents modes du plain-chant. Aux 1er, 4e, 6e et 7e modes, elle consiste en un abaissement de seconde au-dessous de la dominante ; dans le 2e, le 3e, le 5e et le 8e mode, elle se fait par un abaissement de tierce, de cette manière :




-quan - dò i - ras - ca - tur Do - mi - nus*, et
pe - re - a - tis de vi - â mul - tâ.
Ap - pre - hen - di - te dis - ci - pli - nam ne - quan-
-dò i - ras - ca - tur Do - mi - nus*, et pe - re-
-a - tis de vi - â mul - tâ.
Ap - pre - hen - di - te dis - ci - pli - nam ne - quan-
-dò i - ras - ca - tur Do - mi - nus*, et pe-
-re - a - tis de vi - â mul - tâ.
Ap - pre - hen - di - te dis - ci - pli - nam ne - quan-
-dò i - ras - ca - tur Do - mi - nus*, et pe - re-
-a - tis de vi - â mul - tâ.



(*Antiphonaire manuscrit des Cisterciens.*)

CHAPITRE VI.

DE L'ACCENT DANS LES AUTRES PARTIES DU CHANT GRÉGORIEN.

Pour établir la classification exacte des parties du chant grégorien, qui sont soumises aux règles de l'accent, il ne sera pas inutile de rappeler préalablement une distinction admise par les anciens, au sujet des sons ou des divers états de la voix. Ils distinguaient dans la voix trois états, ayant chacun son caractère propre et ses lois particulières : 1° celui de la voix *continue*, dont l'élévation et l'abaissement se font d'une manière rapide et imperceptible, sans intervalles exactement appréciables, sans suspension ou tenue sur chaque syllabe ; c'est l'état de la voix dans le discours familier, peu animé (1) ; 2° celui de la voix *discrète*, se développant constamment du grave à l'aigu, par des sons soutenus, par des intervalles distincts, sensibles, bien marqués; c'est l'état de la voix dans le chant proprement dit, dans la mélodie; 3° enfin celui de la voix mixte ou moyenne, participant de la nature des deux autres ;

(1) Il y avait incontestablement variété d'intonations dans le discours familier ; mais elles différaient le plus souvent entre elles par des nuances très délicates, et la voix n'appuyait pas assez longtemps sur chaque syllabe pour en rendre le son exactement appréciable. Alors le mouvement de la voix n'était donc appelé *continu* que relativement aux intervalles plus sensibles, qui caractérisaient la récitation poétique et surtout la musique.

c'est l'état de la voix dans la récitation poétique, telle qu'elle se pratiquait chez les anciens. Elle avait un mouvement beaucoup plus énergique, beaucoup plus vif que le langage ordinaire, moins varié cependant que celui de la mélodie ou du chant proprement musical (1). C'était l'accent habilement ménagé par le choix des mots, toujours réglé sur le sentiment dans la déclamation, fortifié par la mesure et le rhythme; c'était l'accent qui donnait à cette récitation le caractère d'un véritable chant.

Or on assimile à la récitation poétique des anciens, les chants de l'Eglise qui ont aussi un caractère mixte, et même ceux qui sont simplement directanés, parce que, nonobstant toute la distance qui les sépare de ces merveilleux récitatifs, ils ont avec eux quelqu'analogie. Ils en retracent, quoique d'une manière très imparfaite, l'intonation plus soutenue, les pauses mieux marquées (2), l'accentuation plus vive, que

(1) Omnis vox aut est continua aut diastematica quæ dicitur cum intervallo suspensa. Et continua quidem est quâ loquentes vel prosam orationem legentes verba percurrimus; festinat enim tunc vox non inhærere in acutis et gravibus sonis, sed quàm velocissimè verba percurrere, expediendisque sensibus exprimendisque sermonibus continuæ vocis operatur. Diastematica autem ea est, quam canendo suspendimus, in quâ non potiùs sermonibus, sed modulis inservimus; est que vox ipsa tardior et per modulandas varietates quoddam faciens intervallum, non taciturnitatis, sed suspensæ ac tardæ potiùs cantilenæ. His, ut Albinus autumat, additur tertia differentia, quæ medias voces possit includere, sicut heroum poemata logimus, neque continuo cursu, ut prosam, neque suspenso, ut canticum. (Boet., lib. 1, *Mus.*, cap. 1; Aristoxenes, *Harmonic. element.*, lib. 1, pag. 9.) Aristoxène vivait sous Alexandre, c'est-à-dire deux siècles avant notre ère, quand la musique grecque avait franchi ses anciennes limites; voilà pourquoi il pouvait, à cette époque, distinguer la musique de la récitation des vers.

(2) Annumeratur sono certum atque dimensum intervalli silentium. (Augustin., lib. 3, *Mus.*, cap. 8.) Pausa autem inventa est tùm ad can-

celles du langage ordinaire. C'est l'accent qui les anime même dans leur marche plane sur la teneur, et qui leur sert de fondement pour placer les notes dont se composent leurs cadences (1). Ainsi ce principe régit non-seulement la psalmodie, mais tous les chants qui tiennent le milieu entre la mélodie et le langage, comme celui des Leçons, des Prophéties, des Lamentations, des Versets, des Bénédictions, des Capitules, des Répons brefs, des Oraisons, des Epîtres, des Evangiles, des Passions, du *Gloria in excelsis* pour les fêtes simples, et du *Credo* (selon le rit romain), des *Sanctus* et *Agnus* pour les féries de Carême, de la Préface, du *Pater*, du *Te Deum*. Tous ces récitatifs exigent régulièrement un accent sur la syllabe pénultième ou antépénultième qui précède le point; la plupart reçoivent aussi sur les derniers mots de chaque phrase une petite modulation (2) dont le retour périodique forme une

tantium quietem respirationemque, tùm ad cantûs suavitatem. (Glaréan, lib. 3, *Dodec.*, cap. 3.)

(1) D. Jumilhac, pag. 142, ch. 2, nº 4, 3e part., et pag. 274, ch. 5, nº 2, 6e part... Ailleurs D. Jumilhac remarque (6e part., ch. 6, pag. 164) que les ligatures ou notes qui sont liées sur une même syllabe, dans les médiations et les terminaisons, appartiennent au plain-chant, ce qui n'implique de sa part aucune contradiction; car il est manifeste que c'est la mélodie qui réunit une ou plusieurs notes sur la même syllabe, que c'est la mélodie qui dispose les notes de la médiation et de la terminaison, dans tel ou tel ordre; mais les droits de la mélodie ne sont pas incompatibles dans les médiations, etc., avec ceux de l'accent, maintenu dans les limites tracées précédemment.

(2) M. Adrien De la Fage a frappé d'interdit ce mot *modulation*, appliqué au plain-chant, attendu que la musique moderne s'en sert exclusivement pour exprimer un changement de mode. Mais le savant Villoteau remarque fort bien que telle n'est pas la signification primitive de ce mot, qu'en latin *modulatio* répond au mot grec μελῳδία, *modulus* à μέλος, et *modulor* à μελίζω. C'est ainsi que l'ont employé tous les anciens maîtres, pour exprimer un neume, une petite phrase mélodique. *Christianam simplicitatem ipsâ modulatione demonstret*, dit S. Isidore.

espèce de rhythme. Aussi D. Jumilhac les a-t-il ramenés tous à une seule classe, sous le nom de *rhythmiques*, « car les « voix, n'y étant point continues, comme dans le discours « familier, et n'y étant non plus discrètes, comme dans le « chant, elles *participent quelque chose* de l'un et de l'autre, « et ont quelque ressemblance avec la prononciation des vers « ou des *rhythmes*, de sorte que cette manière de chanter « imite celle de la prononciation des vers, et tient le milieu « entre les sons *continus* et les sons *discrets*, n'étant pro- « prement ni un vrai chant ni un simple récit (1). » Entrons dans quelques détails, qui en feront encore mieux connaître la nature, et détermineront avec plus de précision le rôle de l'accent dans chaque espèce de chant.

ARTICLE Ier.

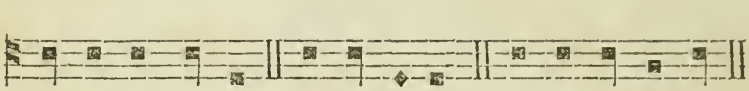
LEÇONS, ÉPÎTRES, ÉVANGILES, LAMENTATIONS, ETC.

1° On sait que les premier chrétiens, dès qu'il leur fut permis de se réunir, n'eurent rien plus à cœur que de lire publi-

« Le *neume*, lorsqu'il est chanté, dit aussi le moine Hotby dans sa *Callio-* « *pée légale*, s'appelle *modulation* ou *module*, c'est-à-dire phrase mélodique « agréable, composée de plusieurs intervalles divers », et D. Jumilhac, Nivers, Lebeuf n'ont pas hésité de prendre cent fois ce mot dans le même sens. Nous oserons encore demander grâce pour le mot *récitatif*, dérivé de *recitare*, qui signifiait chez les Latins : *Scripturam clarâ voce, ut alii audiant intelligantque, legere.* (Cicer., 4, *Verr.* 23.) Or dans notre vocabulaire, un peu différent, il est vrai, de celui de l'Opéra, le mot *récitatif* ne signifie pas autre chose qu'un récit fait à voix haute et soutenue, avec une accentuation propre à faire parfaitement ressortir le sens des paroles. (Voir les deux écrits de M. De la Fage, sous ce titre : *Lettre à M. l'abbé Céleste Alix*, pag. 6, et *De la reproduction des livres de chant rom.*, pag. 129.)

(1) D. Jumilhac, 3e part., ch. 6, pag. 164, n° 5.

quement, dans leurs assemblées, les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament, les Actes des Martyrs et les Homélies des Pères. Quand ces graves lectures devinrent plus communes, on sentit la nécessité d'en régler le ton, d'en ramener les finales principalement, à des modulations uniformes, simples, naturelles. On avait alors des règles bien tracées dans la prononciation des langues grecque et latine, dans la *lecture publique* des poètes, qui sous les successeurs d'Auguste était non-seulement une mode, un usage, mais une *institution* (1). On en prit les formes, les inflexions qui convenaient le mieux à la gravité de la récitation liturgique, et on en composa une espèce de chant. De là diverses formules, telles que celles-ci :



Ver-ba sunt is-ta... De-si-de-rans... Et ex-au-di me.

De là tant de prescriptions que nos vieux maîtres du moyen-âge ont emprunté, ce semble, à Denys d'Halicarnasse et à Quintilien, pour les appliquer au récit liturgique : « Tanta « et tàm clara erit vox lectorum, ut quamvis longè positorum « aures adimpleant. » (Isidor., *Origin.*, lib. 7, cap. 12.) « Or- « nata est pronuntiatio cui suffragatur vox..... magna, firma, « dulcis, clara, secans aera, auribus sedens. » (Quintil., *Instit.*, lib. 11, cap. 3.) « Vox autem canora erit, suavis, « liquida, habens sonum sanctæ religioni congruentem, qui « christianam simplicitatem ipsâ modulatione demonstret..... « Vox lectoris simplex esse debet, non humilis nec adeò su- « blimis, ut unumquodque verbum legitimo accentu decoretur. » (Isidor., *De offic.*, lib. 2, cap. 12, lib. 1, cap. 5; Rhaban

(1) Voir les curieux détails donnés sur ce point par M. D. Nizard : *Etudes sur les poètes latins de la décadence*, tom. 1, pag. 277.

Maur, *De instit. cleric.*, cap. 52.) « Mediis igitur utendum « sonis..... Vox in expositione ac sermonibus recta, et inter « acutum ac gravem sonum media. In iisdem partibus iisdem- « que affectibus sint tamen quædam non ità magnæ declina- « tiones, prout aut verborum dignitas aut sententiarum natura « postulabit. » (Quintil., *Ibid.*, lib. 11, cap. 3.) C'est évidemment d'après les mêmes principes, que les premiers Docteurs de l'Eglise ont fixé à une quinte l'étendue que doit parcourir la voix des prédicateurs, dans les discours qu'ils prononcent en chaire; ce sont là, en effet, les limites nécessaires pour contenir l'éloquence des ministres de la religion, dans les bornes que leur prescrivent la gravité des sujets qu'ils ont à traiter, et la sainteté du lieu où ils parlent (1).

Les Epîtres et les Evangiles ne sont proprement que des leçons réservées, qui précèdent toujours la célébration du

(1) Un écrivain célèbre du siècle dernier, l'abbé Dinouart, dans son traité *De l'éloquence du corps* ou *De l'action du prédicateur* (1761) explique ainsi la pensée des saints Docteurs : « La voix ne s'élève jamais « plus haut que la quinte; il suffit qu'elle s'étende entre l'*ut* grave et le « *sol* aigu. L'*ut*, comme le premier ton, est pour l'explication, l'exposi- « tion, les hypothèses, etc., qui demandent une voix mâle, naturelle et « consistante. Le *re* ajouté à l'*ut*, élève les voyelles à la fin des incisions « ou des hémistiches, et du repos qui est la plus petite inflexion ou éléva- « tion de la voix. Le *mi*, nommé *tierce*, est pour les passions douces et « paisibles, qui s'excitent dans le corps du sermon, ce qu'on peut appeler « le petit pathétique. Le *fa*, qui est la quarte, est pour les grands mou- « vements, quand il faut développer la grandeur des sentiments de l'âme « et des mouvements du cœur à l'égard de quelque vérité. Le *sol*, qui « est la quinte, ne paraît que dans le grand pathétique. » C'est bien là, comme on le voit, le commentaire de la règle posée par Denys d'Halicarnasse : « Sermonis quidem concentus unà plerumque mensuratur « distantiâ, quæ vocatur diapente, ut neque intendatur ad acutum super « tres tonos et semitonium, neque ad grave remittatur infrà eadem « spatia... Cantus autem et organa pluribus distantiis utuntur. » (*De compositione verb.*, ex edit. Sim. Bircovii, p. 38 et 39.)

Saint Sacrifice. Aussi n'avaient-elles primitivement d'autre ton que celui de la lecture, *pronuntianti vicinior quàm canenti* (1). Aujourd'hui encore, c'est à peine si on peut appeler un chant, la déclamation qui s'en fait selon le rit romain, puisqu'elle est simplement directanée, sauf une légère modification aux signes d'interrogation, et (dans l'Evangile seulement) une dépression de tierce au milieu des périodes, v. g. : *Simon* (c c) *Petrus* (c a c c cc) *ad Je-sum.*

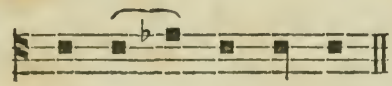
Durand nous apprend qu'au treizième siècle, les Leçons de l'Ancien Testament terminaient leurs périodes par l'accent grave, et celles du Nouveau par l'accent aigu, pour exprimer l'abaissement, la chute de la Synagogue, et l'exaltation de l'Eglise. Quelques ordres monastiques chantaient sur un ton très solennel l'Evangile de certaines fêtes (2), et les limites d'une récitation claire et intelligible furent quelquefois dépassées par la modulation; mais l'Eglise protesta toujours contre ces abus : « Ne melodiæ seu cantilenæ in Epistolis, Evangeliis « et Præfationibus, dùm cantantur, intellectum audientium « impediant vel pertubent, et propter hoc in mentibus fidelium « devotio minuatur, auctoritate concilii duximus statuendum, « ut Epistolæ et Evangelia et Præfationes in missis, exceptis « *Liber generationis* et *Factum est autem,* etc., cum melodiis, « præter episcopi licentiam nullatenùs decantentur; transgres- « sores autem per septimanam ab officio et beneficio sint sus- « pensi (3). »

(1) Isidor., *Origin.,* lib. 1, cap. 5... Dicitur lectio, quia non cantatur ut psalmus vel hymnus, sed legitur. Illic enim modulatio, hîc sola pronuntiatio quæritur. (Durandi, *Rational.,* lib. 1, c. 11.)

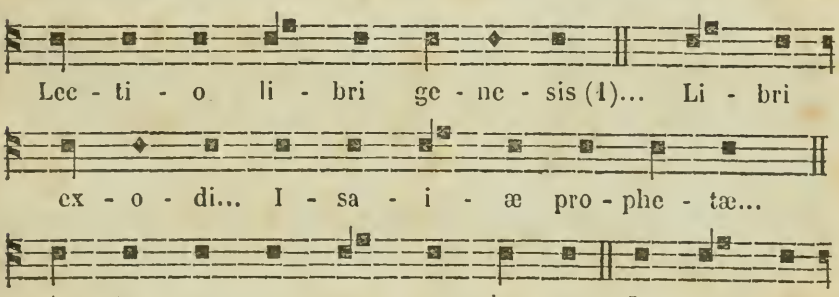
(2) Voyez-en un spécimen dans le tom. 1er de Gerbert, *De Cantu,* pag. 421, et à la fin de ce volume, note E.

(3) *C. Gradens.* can. 7, an. 1297... Quoniam verò in his quædam ad doctrinam pertinent et eruditionem fidelium, ut Epistola, Evangelium,

Sans sortir des bornes prescrites par ce canon, les églises de Paris et de Rouen, aux quinzième et seizième siècles, admettaient dans le chant de l'Epître une élévation de tierce majeure. Mais dans le nouveau chant de Rouen, l'élévation n'est plus que d'un ton, et dans le parisien moderne, elle est d'une tierce mineure :

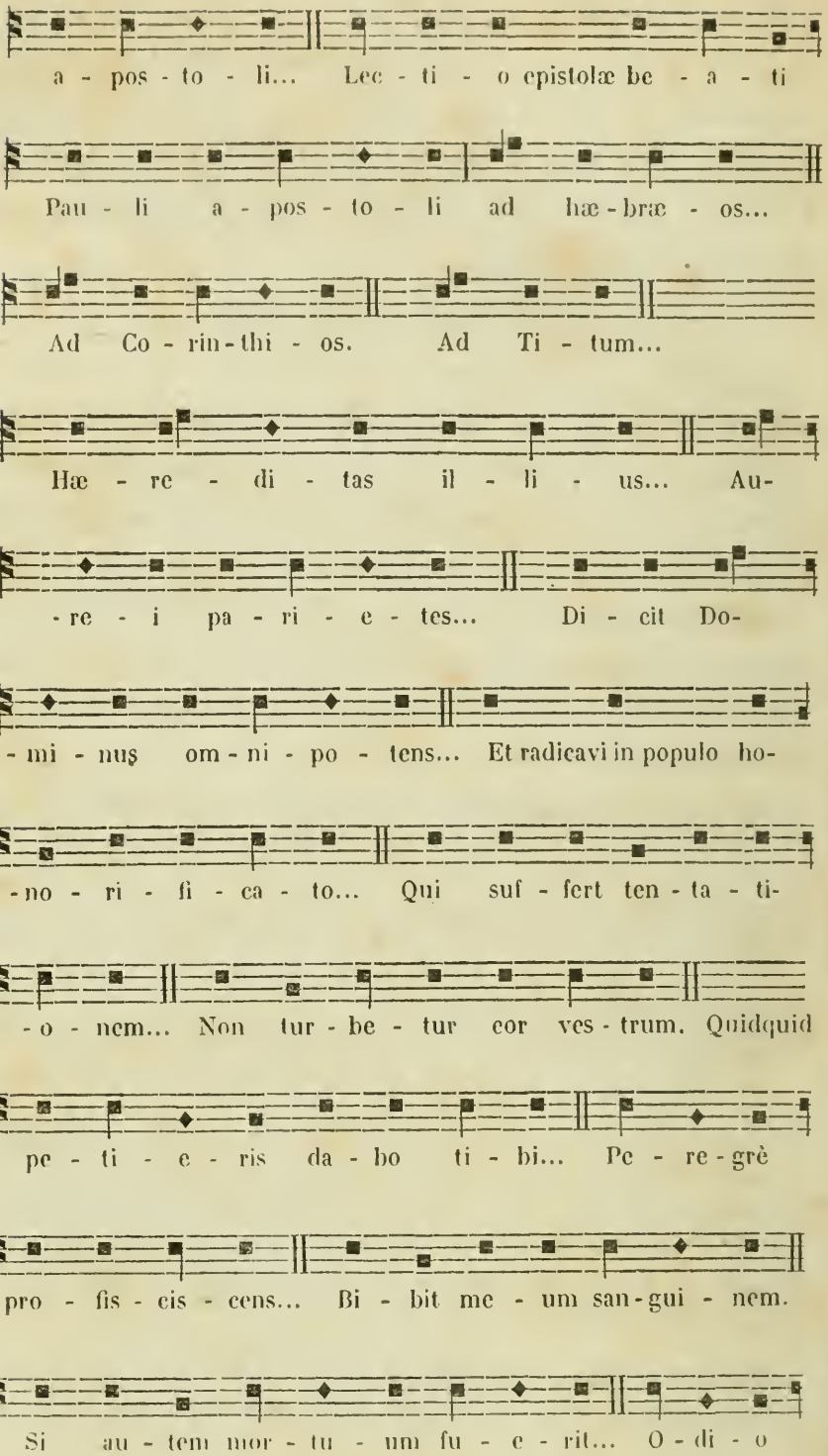


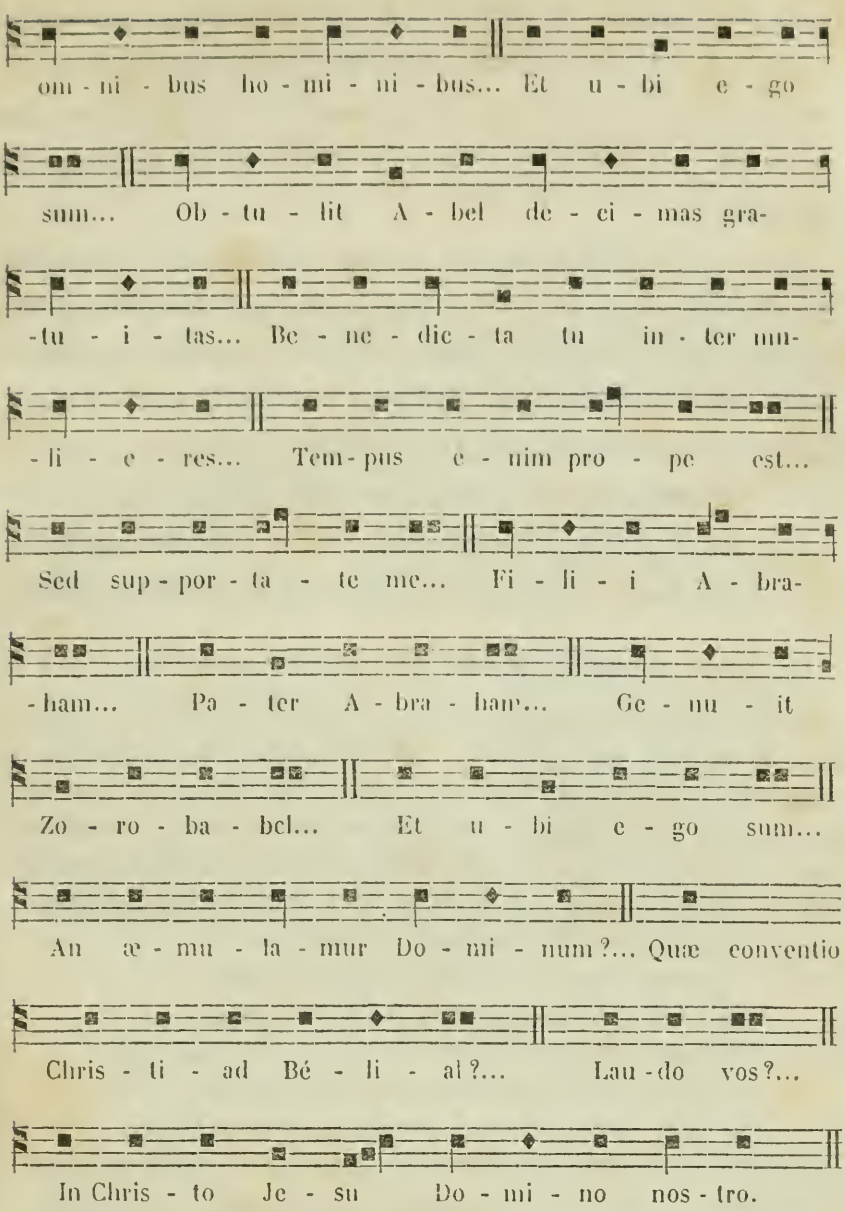
Formule étrange, horrible, qui viole toutes les lois de la tonalité, et mérite bien de figurer dans le tableau des remaniements du dix-huitième siècle. Voici l'ancienne formule, accompagnée des règles de l'accent, telles que les exposent Guillaume Guerson et Le Menager (celui-ci en s'attachant toujours à la doctrine d'Alexandre de Ville-Dieu, ou d'un certain Vacarius, qui a travaillé spécialement sur le chant des Epîtres et des Evangiles) :



symbolum; quædam ad laudes, quædam ad preces, statuit sancta synodus ut, quæ ad eruditionem leguntur aut canuntur, ità legantur et canantur ut præsentes distinctè exaudire singula verba possint. Quare in symbolo canendo placet non organa, nec musicam adhiberi, nisi sit simplex ac talis, ut singula verba sine repetitione possint intelligi. (*C. Cameracens*, tit. 6, c. 3, an. 1565.)

(1) Dans l'ancien chant de Rouen : *Lec-ti-o li-bri ge-ne-sis*, il n'y a qu'une seule note, celle de l'élévation, sur la première syllabe de *libri*.


a - pos - to - li... Lec - ti - o epistolæ be - a - ti
Pau - li a - pos - to - li ad hæ - bræ - os...
Ad Co - rin - thi - os. Ad Ti - tum...
Hæ - re - di - tas il - li - us... Au-
- re - i pa - ri - e - tes... Di - cit Do-
- mi - nus om - ni - po - tens... Et radicavi in populo ho-
- no - ri - fi - ca - to... Qui suf - fert ten - ta - ti-
- o - nem... Non tur - be - tur cor ves - trum. Quidquid
pe - ti - e - ris da - bo ti - bi... Pe - re - grè
pro - fis - cis - cens... Bi - bit me - um san - gui - nem.
Si au - tem mor - tu - um fu - e - rit... O - di - o



Régulièrement, il y a, comme on le voit, dans chaque période, trois parties bien distinctes : la teneur, ou la marche du chant sur un même degré, sur la dominante du mode ; la cadence du milieu, *clausula commatica*, qui précède les deux points, où la voix s'abaisse d'abord pour se relever ;

enfin la cadence du point, *clausula punctualis*, qui commence au contraire par une élévation, pour retomber sur la teneur, l'une et l'autre de ces deux cadences impliquant ainsi le double mouvement de l'*arsis* et de la *thesis*, ou réciproquement (1).

Or, 1° en considération de l'accent grammatical, l'élévation qui précède le point, ne se fait jamais sur une pénultième brève ni sur la dernière syllabe d'un mot, mais bien sur toute autre, dans les mots polysyllabiques, et toujours sur la première dans les dissyllabes (2). De même, l'inflexion du milieu ne se fait jamais sur une syllabe accentuée (3), par conséquent jamais sur un monosyllabe déclinable ni sur la dernière syllabe d'un mot hébreu indéclinè (4), jamais sur la première syllabe

(1) Partes commaticæ clausulæ : 1° tenor, 2° thesis, 3° arsis, v. g. :
c cccc c c cc a cccc cc
Lectio epistolæ bea- (tenor) *ti* (thesis) *Pauli apostoli* (arsis). L'étymologie de ces deux termes, *thesis*, *arsis*, indique assez clairement qu'ils sont pris ici dans le sens inverse de celui qu'y attachaient les anciens ; car la *thesis* ou la position marquait chez eux les syllabes fortes, et l'*arsis* ou l'élévation, les syllabes faibles. Mais Le Menager a suivi l'usage de son temps, usage qui est encore suivi aujourd'hui en Allemagne.

(2) *Erige per primam disyllaba, si generalem*
Accentum servent ; omnes polisyllaba tollent.
Non tamen erigitur penultima, dùm breviatur,
Nec suprema, vel est monosyllaba vel peregrina. (Vacar.)
Dictio cui tantùm duplex est syllaba, servat
Accentum suprà primam, sit longa brevisve. (Alex.)
(*De ratione recitandi*, etc., auctore Le Menager. Ex. : *Isaïæ prophetæ. Aūrei parietes*, etc. *Confer Ornitoparchi*, lib. 3, cap. 6 ; *Regul.*, 8.)

(3) *Hic non deprimitur vox quæ alibi jure levatur.*

(4) *Hinc nisi* me, te, se, nos, vos, *monosyllaba demis*,
Sum, es, est, *etc.* (Vacar., ibid.)

Le Menager expose encore plus clairement sa pensée dans le passage suivant : « Cæterùm sciendum est, quòd ultima syllaba harum dictionum « hebræarum, barbararum et peregrinarum necnon monosyllabarum *me*, « *te*, *se*, *nos*, *vos*, *sum*, *es*, *est*, nunquàm deprimuntur in mediatione

d'un mot latin dissyllabique, ni sur la pénultième longue d'un mot plus étendu (1). Remarquons d'ailleurs qu'elle ne tombe que sur une seule syllabe, à laquelle toutefois vient s'unir, dans l'occasion, la pénultième brève, en qualité de superflue; car celle-ci ne peut recevoir seule, dans les Epîtres, la note de l'abaissement (2).

2° Après l'élévation, on doit laisser régulièrement dans l'abaissement trois syllabes, et quatre après l'inflexion, sans compter les pénultièmes brèves (3). Mais le monosyllabe,

« commaticâ, sed earumdem dictionum hebræarum, barbararum et pe-
« regrinarum prima vel penultima, prima scilicet, si duas tantùm habet
« syllabas; penultima autem, si plures, est aggravanda, v. g. : *Bene-*
« *dicta tu inter mulieres..., obtulit Abel hostias pacificas*, etc. (Ibid., pag. 16.)

Omnis barbara vox non declinata latinè
Accentum super extremam servabit acutum. (Alex. Ibid.)

(1) Et nota quòd *sum, es, est, me, te, se*, etc., debent poni superiùs, ut *benedicta tu inter mulieres*. In accentu tamen finali (*dans la conclusion*) benè possunt poni inferiùs... Et numquàm ponitur inferiùs prima syllaba unius vocabuli latini de duabus syllabis nec penultima longa unius de pluribus, v. g. : prima syllaba *Pauli* deprimi non potest in hoc textu : *beati Pauli apostoli*. (*Utilissime musicales regule* per Magistrum Guillelm. Gersonum, lib. 5.)

(2) *Unica deprimitur, penultima ni brevietur.*
Dùm gravat extremam polisyllaba, deprimit ambas (scilicet polysyllaba cujus penultima breviatur). (Vacar. Ibid.)

Item nota quòd in accentu medio una syllaba tantùm ponitur inferiùs, nisi sint duæ breves syllabæ quæ tunc ponuntur pro unâ longâ, ad differentiam accentûs finalis ubi ponuntur duæ syllabæ... Si penultima alicujus dictionis latinæ trium syllabarum vel plurium, quæ est sexta ab ultimâ illius medii, corripiatur, decet eam aggravari cum ultimâ illius dictionis, ut in exemplo hoc : *peregre proficiscens*. (Guillelm. Gerson., lib. 5.)

(3) *Sic Evangelium vel Epistola ritè gravatur :*
Metris prepositum decet illi subdere quintam.

ainsi que la dernière syllabe d'un mot hébreu indéclinè, compte pour deux, lorsqu'il se trouve à la fin de l'incise ou de la période, c'est-à-dire lorsqu'il précède immédiatement le point ou les deux points (1). De là il suit que la note de

Cantum finalem sibi poscit Epistola talem :
Erigitur quarta, nisi sit penultima curta (brevis). (Vacar., apud Le Menager.)

Accentus gravis Epistolarum debet fieri de tribus syllabis in nominibus latinis, post syllabam quæ elevatur in altum, quarum penultima sit longa, v. g. : *Apostolorum, ad hæbreos...* Accentus medius cujuslibet clausulæ Evangelii seu Epistolæ, debet fieri communiter de quatuor syllabis, in alterum ponendo aliquandò duas syllabas breves pro unâ longâ, v. g. : *bibit meum sanguinem.* (Ici Guerson nomme *accent moyen* ou *modéré,* le ton des quatre syllabes qui se relèvent sur la teneur après l'inflexion, et *accent grave,* le ton des trois syllabes qui retombent sur la teneur après l'élévation.) Et sciendum est quòd dictæ Epistolæ et Evangelia simili modo accentuantur accentu moderato vel medio, quia, quotiescumque vocabulum pentecasyllabum in dictionibus latinis invenitur, requiritur quòd illa syllaba quæ est quinta ab ultimâ illius medii, deprimatur vel aggravetur, et post talem aggravationem restant in eodem gradu quatuor syllabæ quarum penultima erit necessariò longa, ut : *in populo honorificato.*

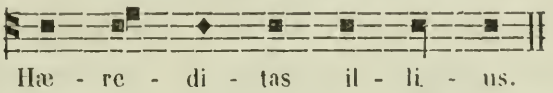
(1) Quandoque fit accentus medius (inflexionem sequens) trisyllabarum post syllabam quæ deprimitur; et est quandò una dictio monosyllaba est in fine illius accentûs, quæ dictio in fine posita duas syllabas valet, v. g. : *et ubi ego sum..., in Si-on firmata sum...* Accentus autem gravis (elevationem sequens) Epistolarum fit quandoque de duabus syllabis, quarum ultima sit monosyllaba vel dictionem hebræam terminans, quæ, ut prædictum est, duas valet syllabas, v. g. : *supporta-te me.* (Guillelm. Guers., *loco citato.*)

Si circà finem monosyllaba det tibi sedem,
Equiparans benè solet accentum variare (scilicet mediationis commatic.), v. g. : *et ubi ego sum.* (Vacar.)

Quidam tamen arbitrantur eamdem mediationem fieri debere, non solùm quandò monosyllaba ponitur in fine, sed etiam dùm ponitur circà finem, juxtà illud Vacarii : *si circà finem*, etc., v. g. : *non turbetur*

l'élévation et de l'abaissement, devant être de temps en temps avancée ou reculée, par égard pour l'accent grammatical, laissera nécessairement après elle, tantôt une syllabe de moins, tantôt une, deux, trois, rarement quatre syllabes de plus (1), comme l'indiquent les exemples précédents.

Pour éviter tout embarras aux chantres les moins intelligents, dans l'application de ces règles, les livres de Paris et de Rouen marquaient autrefois de ce signe V, la syllabe qui devait être abaissée, et de celui-ci Λ, la syllabe qui devait être élevée, par exemple : *hereditas illius...*, *bibit meum sanguinem*, équivalaient à



cc c c c a a cc c c
cor vestrum. Mortiferum quid biberint. Convenientior tamen fieret sic
c a cc c c c c c a cc c c c c
accentus : *non turbetur cor vestrum. Et si mortife-rum quid biberint.*

Erigitur quarta nisi sit penultima curta (brevis).

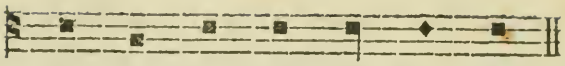
Pro binâ, ut docui, monosyllaba debet haberi. (Vacar.)

Omnis barbara vox non declinata latinè

Accentum super extremam servabit acutum. (Alex., apud Le Menager.)

(1) *Hinc premitur quinta vel citrà, sexta vel ultrà,*
Quatuor aut quinque, tres vel sex, hepta, subire (v. g. : *bibit*
c a
cc c c c
meum sanguinem).
c c c a c
Depressam invenies octove sequendo priores (v. g. : *obtulit Abel*
c c c c c c c c
decimas gratui-tas.) (Vacar.)

c a cc
Accentus medius aliquandò fit de quinque syllabis, v. g. : *bibit meum*
c c c
sanguinem ; non enim ponitur inferiùs prima syllaba vocabuli disyllabi, ut *meum*... Inò verum est quòd aliquandò prædictum medium sit de
c c c a c c c
sex syllabis, non computatâ penultimâ brevi, v. g. : *benedicta tu inter*
c c c c
muli-e-res ; non enim debent poni inferiùs *sum, es, est, tu*, etc. (Guillelm. Guerson.)



Bi - bit mo - um san - gui - nem.

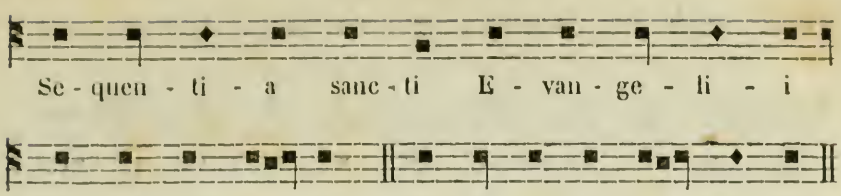
3° A ces règles générales, les anciens maîtres ont soin d'ajouter quelques règles particulières, concernant les phrases interrogatives, les périodes défectueuses par leur brièveté, et celles qui se suivent avec une ponctuation constamment semblable. Les phrases interrogatives se chantent dans l'Epître, d'après la même formule qu'elles suivent dans l'Evangile, et que nous déterminerons incessamment. Les phrases défectueuses peuvent se chanter *recto tono*, quand elles ne présentent qu'un seul mot avant les deux points : *fratres..., charissime.* Si elles sont trop courtes, quoique composées de plusieurs mots, alors elles permettent de laisser une syllabe de moins après l'élévation : *ad Titum*, et même deux de moins après l'inflexion : *In die-bus illis.*

Pour éviter la monotonie, on varie la modulation, quand la ponctuation se représente la même trois ou quatre fois de suite. Ainsi on chantera : *Ex tribu Juda : duodecim millia signati. Ex tribu Ruben : duodecim millia signati. Ex tribu Gad : duodecim millia signati*, etc (1).

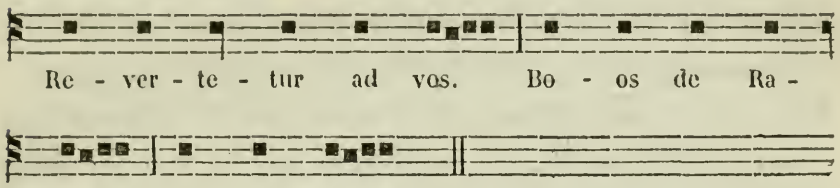
4° Les mêmes prescriptions s'appliquent au chant de l'Evangile, si ce n'est qu'au point la voix fléchit d'une seconde pour se relever sur la pénultième, ou, si celle-ci est brève, sur l'antépénultième (2) :

(1) Expedit variare accentum .. Varietas enim multùm habet venustatis et jucundiorem facit lectionem. (*Musica franciscan*, pag. 95.) Duæ rarò consequenter fiunt elevationes, præsertìm si periodus minimè sit longa. Tunc enim rectâ voce sumitur punctum ut virgula, vel ut duo puncta fit inflectio. (Nivers, *Dissertation sur le chant Grégor.*, p. 160.)

(2) DE MEDIATIONE PUNCTUALI EVANGELII :
Accentum servat polisyllaba vox super illam



Mais la diaptose se fait sur la dernière syllabe de la période, quand celle-ci finit par un monosyllabe ou un mot hébreu indéclinable, ou même par le saint nom de Jésus, décliné ou non (1):



Les phrases interrogatives se chantent *recto tono*, avec une petite insistance de la voix, soit sur la pénultième ou l'antépénultième des mots latins polysillabiques, soit sur le mono-

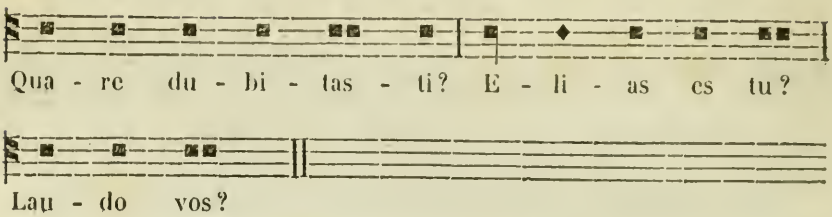
Quæ præit extremam, si longa sit, aliter non.
Si brevis est, sedet accentus super ante-locatam,
Sive sit illa brevis, seu longa, tamen tenet illum. (Alexand. apud Le Menager.)

Et sciendum est quòd dictæ Epistolæ et Evangelia simili modo accentuantur accentu moderato vel medio... Evangelia ad punctum accentuantur accentu gravi super penultimam, si penultima sit longa, v. g. : *secundùm Lucam;* et, si brevis sit, debet fieri accentus super antepenultimam. (Guillelm. Guerson.)

(1) *Pro binâ, ut docui, monosyllaba debet haberi.* (Vacar.)

Si extrema dictio fuerit monosyllaba, debet fieri accentus super eam, ut duas valeat; et si fuerit in fine illius accentùs dictio barbara vel hæbrea, tunc fit accentus super ultimam. (Guillelm. Guers.) Idem dicendum de SS. nomine Jesu per omnes casus, de quo offeruntur apud Le Menager hæc *paradeigmata : Je - sus, Je - sum*, pag. 57. *In christo Je - su domino nostro.*

syllabe final ou la dernière syllabe des dictions hébraïques (1) :



Il faut appliquer à la Passion ce que nous avons dit de la récitation primitive des Epîtres et des Evangiles, c'est-à-dire qu'autrefois elle n'était pas chantée, mais seulement déclamée, à l'instar des Leçons, excepté les paroles de Notre-Seigneur : *Eli, Eli, lamma Sabachtani,* sur lesquelles se faisait une petite modulation (2). On ne connaît pas l'auteur du chant qui s'y trouve adapté, à la fin du *Directorium chori*, de Guidetti. L'abbé Baïni, dans ses *Mémoires* (II. pag. 109), prétend qu'il fut composé vers le milieu du treizième siècle, et peut-être auparavant, par un chantre de la chapelle Pontificale. Mais ici, comme en beaucoup d'autres endroits, l'illustre abbé a été, ce semble, quelque peu dupe de sa partialité, très naturelle d'ailleurs, pour l'honneur de cette chapelle ; car il ne cite, à l'appui de son assertion, qu'un passage du *Rational* de Durand, qui ne renferme nullement ce que Baïni a bien voulu y trouver. Voici le texte de l'évêque de Mende : « Non legitur etiam tota (Passio) sub tono Evangelii, sed can- « tus verborum Christi dulciùs moderantur, ad notandum quia « dulciùs verba Christi in ipsius ore resonabant, quàm in ore « cujuslibet evangelistæ referentis, cujus verba in tono Evan- « gelii proferuntur. Verba verò impiissimorum Judæorum

(1) *Sustentans pauses, sed bis metrare recuses ;* (Alex.)
Simplice sub clausulâ non fit depressio bina. (Vacar.)

(2) Gerbert, *De cantu*, tom. I, pag. 353.

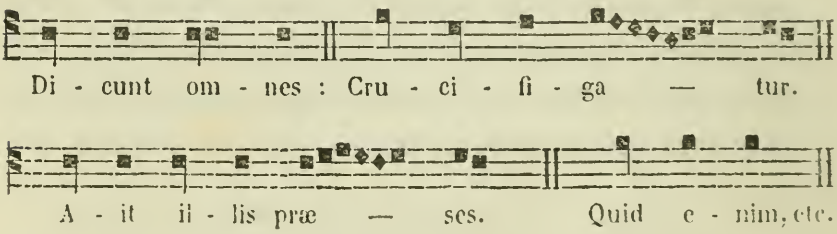
« clamosè et cum asperitate vocis, ad designandum quòd ipsi « Christo asperè loquebantur (1). »

On chercherait vainement, dans ce passage, une expression relative à l'usage de Rome, plutôt qu'à l'usage de toute autre église. Ce qu'il y a de vraiment décisif, ce sont ces mots : *Cujus* (Evangelistæ) *verba in tono Evangelii proferuntur.* Ils prouvent certainement qu'à cette époque le chant de la Passion n'était pas ce qu'il est aujourd'hui, puisque le récit proprement dit de l'évangéliste se faisait sur le ton ordinaire de l'Evangile. « Conjecture pour conjecture, dit M. Stephen « Morelot, j'aimerais mieux croire que ce chant a pris sa der- « nière forme en France, d'où il aurait été transporté en « Italie, par la chapelle des Papes d'Avignon. » Tel qu'il est admis depuis un temps immémorial dans nos églises, il diffère très peu de celui de Rome. Selon l'ancien usage de la chapelle Pontificale, le diacre seule chantait la Passion, *in tono lectionis,* comme nous l'avons dit, et cet usage est encore facultatif, d'après le cérémonial dressé sous Innocent VIII.

« Cette partie du chant liturgique, dit aussi M. l'abbé « Janssen, subit une modification, par suite d'une publication « de T.-L. Victoria, en 1585, c'est-à-dire un an avant que « Guidetti ne fît la sienne. Le compositeur espagnol avait mis « le chant de la Passion en musique, pour quatre ou cinq « voix, avec un rare bonheur. Aussi la chapelle du Pape « s'empressa-t-elle d'en adopter certains passages, ceux qui « dans le texte représentent les Juifs. Victoria avait harmonisé « ces passages avec une force irrésistible et un caractère de « vérité bien propre à émouvoir les cœurs, à faire couler de

(1) *Rationale divinorum officiorum*, lib. 6.; *feriâ secundâ major. hebdomad.*

« douces larmes (1). » Or, il y a encore ici une erreur historique à rectifier. Car il n'est pas vrai que Victoria ait mis en musique la Passion ni même généralement les paroles des Juifs, autrement dites de la *Synagogue*. Ce musicien célèbre n'a ainsi arrangé que celles de ces paroles qui, d'après le texte de l'Evangéliste, sont prononcées à la fois par plusieurs personnes. Ces pièces, d'un très beau caractère, écrites en contrepoint fugué, suivant les habitudes de l'époque, et à quatre voix, s'intercalent à leur rang dans le récit de la Passion, tel qu'il s'exécute dans la chapelle du Pape. Au reste, Victoria n'est ni le premier ni le dernier qui ait fait un semblable travail, puisque les *turbes* de la Passion (c'est le mot consacré) se chantent en chœur dans toutes les églises d'Italie, qui ont une chapelle organisée. M. Stephen Morelot a lui-même introduit cet usage dans la chapelle de l'*Assomption*, à Nîmes, où il est fort goûté. Seulement, au lieu des *turbes* de Victoria, trop fortes pour les choristes de l'*Assomption*, il faisait chanter des faux-bourdons très simples et très faciles, reproduction d'un type uniforme. Quant aux modifications que cet usage a pu apporter au chant primitif, il serait impossible d'en signaler d'autre que l'introduction d'une cadence particulière, qui s'exécute *recto tono* dans le chant de l'Evangéliste, pour annoncer la *turbe*, et qui fait place à une cadence plus ornée, lorsqu'une voix seule doit reprendre, par exemple :



(1) *Les vrais principes du chant grégorien*, pag. 145.

Cette modification a passé dans les éditions du chant romain de la Passion, à l'usage des églises, même de celles où l'on ne chante pas les *turbes*. La note y faisant sentir constamment, par la manière dont elle s'adapte à la lettre, l'influence de l'accent, toute observation sur ce point nous paraît superflue.

2° Lamentations, Te Deum, Préface, Exultet, Pater. Ces chants, à l'exception des Lamentations, qui ont reçu vraisemblablement au treizième siècle, la forme mélodique notée par Guidetti (1), sont de la plus haute antiquité. L'abbé Gerbert insinue qu'ils remontent aux premiers temps du christianisme (du moins ceux de la Préface et du *Pater*) (2). Sans avoir à produire aucun document plus précis sur leur origine, nous ne pouvons admettre l'opinion de quelques écrivains modernes,

(1) Tres Lectiones sunt de *Threnis* hyeremiæ deflentis captivitatem populi sui..., et ideò dicuntur lamentabiliter. Aliæ verò tres sunt de expositione Psalmi tractantis de Passione; etiam voce depressâ leguntur. (*Rationale divin. offic.*, lib. 6.; *De feriâ quintâ.*) Ces paroles de l'évêque de Mende, laissent entendre que le chant des Lamentations était encore, de son temps, d'une grande simplicité. Nous en avons donné précédemment (chap. V) un specimen, extrait de l'Antiphonaire manuscrit des Frères Prêcheurs, de la fin du treizième siècle. (Biblioth. de l'Arsenal, n° 140.) M. Danjou (tom. 3 de la *Revue*, pag. 200) cite sous ce titre : *Cantus Lamentationum*, un autre manuscrit, en notation lombarde, qui date du onzième, et au plus tard du douzième siècle. « Ce manus-« crit, qui se trouve dans le couvent des Pères de l'Oratoire à Rome, « est à la fois très important pour l'histoire de la notation, et très utile « à la restauration du chant des Lamentations, dont je ne sache pas qu'il « existe aucun manuscrit aussi ancien. » (*Ibid.*)

(2) Cantus hodiernus præfationis idem est qui in antiquissimis monumentis reperitur, quod ipsa etiam provocant verba. (Gerbert, *De Cantu*, t. 1, p. 440.) Orationis Dominicæ tàm constans fuit in liturgiâ usus, ut videri queat Lucianum huc respexisse, dùm hymnum apud Christianos solemnem in sacris memorat *a Patre* incipientem. (*Ibid.*, p. 123.)... On est partagé sur l'auteur du *Te Deum*. L'opinion la mieux établie, est celle qui l'attribue à S. Hilaire de Poitiers. (Voir sur ce point la savante dissertation de Mgr Cousseau.)

qui ne voient dans la Préface qu'un prologue de la tragédie grecque, et dans les autres chants de même nature, que des *nomes* grecs, appliqués au texte liturgique (1). En vérité, cette supposition, toute gratuite, nous paraît difficile à concilier avec les précautions sévères qu'on prenait au premier âge de l'Eglise, pour inspirer aux fidèles l'horreur de tout ce qui pouvait leur rappeler les rites du paganisme (2). Comment supposer qu'après avoir fait prononcer aux chrétiens le serment d'exécrer les idoles, *horresce idola, respue simulachra*, on leur fît chanter les mêmes airs qui servaient à célébrer les faux dieux? En l'absence de preuves, il est plus raisonnable de penser que les premiers chants de l'Eglise furent composés par les prêtres, les évêques ou les fidèles, d'après leur propre inspiration, et que ces hommes admirables, sur qui le Ciel avait répandu si libéralement le don des langues et tous les trésors de la science divine, devaient y puiser aussi des accents dignes du Dieu qu'ils venaient annoncer au monde (3). Sans

(1) Châteaubriand, *Génie du Christianisme.*

(2) Cautione opus tùm fuerat summâ, ne labes aliqua ex pravis gentilium consuetudinibus sacra sua celebrandî, Christianorum festis diebus illaberetur. Undè monitum auctoris *Constitut. Apostolic.* : christianus idemque fidelis, neque ethnicam cantilenam neque meretricium canticum eloqui debet; alioqui continget ei, ut in cantilenâ diabolicâ nomina idolorum memoret et pro Spiritu sancto in eum subeat dæmon. (Gerbert, *De Cantu*, t. 1, p. 218 et 220.) Minimè ego H. Butrigario assentior, qui antiquas ecclesiæ psalmodias, ob earum suavitatem, a græcanicis illis atque ethnicis mutuatas fuisse credidit, præsertim cùm Græciæ antistites adeò religiosos fuisse videam, ut ad abolendam veterum melodiarum memoriam (quarum multæ vel superstitionem vel lasciviam redolebant) nova quædam diagrammata, quibus hodièque Græci sacerdotes utuntur, adinvenerint. (*De præstantiâ musicæ vet.*, J.-B. Doni, p. 92.)

(3) *Revue de la musique religieuse*, t. 1, p. 64... Cùm convenitis, unusquisque vestrûm psalmum habet, doctrinam habet, apocalypsim habet, interpretationem habet. (1. *Cor.* 24.)

doute ils adoptèrent, avec la tonalité diatonique, la théorie de l'art, telle qu'elle était constituée de leur temps; mais conclure de là qu'ils empruntèrent, pour les appliquer à leur usage, les *nomes*, les airs populaires, en vogue chez les Grecs et les Romains, c'est réduire à bien peu de chose le mérite attribué par la tradition aux Denys, aux Léon, aux Gélase et aux Ambroise; c'est prêter gratuitement à ces grands maîtres le rôle de plagiaires. Quoiqu'il en soit de l'origine de ces premiers chants, il est facile, en considérant les éléments dont ils se composent, de discerner en quoi ils participent de la mélodie et du langage. Chacune des périodes de la Préface, par exemple, renferme trois parties bien distinctes : 1° L'intonation ou introduction; elle dépend uniquement du principe mélodique, elle doit se faire en dehors des règles de la grammaire, sauf la réserve à observer sur les syllabes brèves, *regitur totaliter cantu* (1); 2° la teneur, qui suit, depuis l'intonation jusqu'à la modulation du milieu, le mouvement *continu* du discours; elle laisse à l'accent toute facilité de mettre en relief les syllabes fortes; 3° enfin le groupe de sons ou de notes, qui précède le demi repos et le repos parfait; il appelle toujours un accent sur la syllabe pénultième ou sur l'antépénultième. Les mêmes observations s'appliquent aux autres chants mixtes. On remarquera même que le *Te Deum* roule successivement sur deux teneurs, dont le mouvement direct en assimile de plus en plus le chant au ton du langage, et qu'aucun de ces récitatifs ne dépasse l'intervalle d'une quarte ou d'une quinte. Le *génie chrétien*, comme l'a fort bien dit M. l'abbé Alix, a fait de véritables merveilles, en déployant de si larges inspirations dans un espace aussi étroit (2).

(1) Le Munérat, *De Concordiâ grammaticæ et musicæ.*

(2) *Mémoire pour servir à l'étude du chant romain*, pag. 36.

ARTICLE II.

MÉLODIE OU CHANT PROPREMENT DIT.

Le chant, sans aucun doute, a des rapports nombreux, intimes, avec le langage : il a, dans le son, le même élément premier, le même organe dans la voix; il pénètre dans l'âme par l'ouïe, comme la parole, dont il conserve d'ailleurs le mode d'expression le plus noble et le plus énergique. Il est donc véritablement une imitation du langage, mais non une imitation *servile*, une simple copie, dont tout le mérite consiste à reproduire aussi fidèlement que possible l'original; car il constitue un art spécial, et aux moyens communs d'expression que nous venons d'énumérer, il en réunit d'autres qui lui sont propres, par exemple des intonations plus fortes, plus soutenues, des intervalles plus étendus, plus multipliés et toujours disposés dans leur succession d'après des lois particulières. Or, il importe de savoir si, dans le développement de tous ces moyens, le chant ecclésiastique tient quelque compte de l'élément grammatical, de l'accent syllabique. Cette question doit être examinée avec d'autant plus de soin, qu'elle a été résolue bien diversement dans les théories des différentes époques, et qu'aujourd'hui encore elle est l'objet de dissentiments graves, entre ceux qui s'occupent de la restauration du chant grégorien (1). Pour l'éclaircir autant qu'il sera en nous, nous donnerons successivement à cette question très complexe, plusieurs réponses, en rapport avec les différents points de vue qu'elle peut offrir à la discussion.

(1) Voir le Mémoire de MM. les Membres de la commission de Cambrai et de Reims d'une part, et de l'autre les études de M. Duval.

1° Il est incontestable que le chant proprement dit, n'est pas habituellement subordonné à l'accent syllabique, sous le rapport de ses intervalles ou de ses variations du grave à l'aigu. Car il suit dans le progrès de ses intervalles, un ordre non moins constant, non moins nécessaire, que ne l'est l'ordre syntaxique des mots dans les périodes du discours. « Qui ne « sait, dit Gui d'Arezzo, que les sons dans la mélodie, sont « unis entr'eux par des liens intimes qui forment, pour ainsi « dire, de leurs différents groupes, autant de syllabes, autant de « locutions, de phrases ou fragments de phrases parfaitement « distincts, et que c'est cet enchaînement, cette combinaison « des uns par rapport aux autres, qui leur donne un sens plus « ou moins déterminé, comparable à celui du langage soit parlé « soit écrit (1)? » Or cette ordonnance, cette espèce de syntaxe des tons, qui porte dans l'âme le sentiment irrésistible d'un commencement, d'un milieu et d'une fin, serait incompatible avec le mouvement et la disposition des accents, répandus comme ils sont, sans art, sans combinaison aucune, dans tous les textes de la liturgie, c'est-à-dire dans des textes en prose. Il est donc nécessaire que les syllabes qui sont élevées ou abaissées dans la prononciation, aient souvent, dans le chant, une intonation contraire, *ideòque necesse est ut accentus sæpiùs infringatur.*

2° Il est également certain que, dans le chant plane ou non mesuré, les notes généralement ne sont pas subordonnées à

(1) Illud verò latè patet quòd fiat de vocibus, Velut syllabæ et partes, cola atque commata. (*Reg. musicæ rhythmicæ*, in scriptoribus Gerbert, t. 2, p. 14 et 30.) Quidam est circà concinnum et inconcinnum ordo, qualis est circà litterarum compositionem in sermocinando; non enim ex litteris quomodolibet compositis, fit syllaba, sed alio quidem, alio non. (Aristoxenus, lib. 2, *Harmonic. element.*)

l'accent, sous le rapport de la valeur temporaire. Pour nous en convaincre, il nous suffira de considérer encore l'incompatibilité qui existe entre les formes rhythmiques du plain-chant, et la quantité déterminée par l'accent syllabique. En effet ce chant, sans être assujetti à la mesure, aux lois fixes du mètre, avait primitivement un rhythme bien marqué, bien prononcé. Plus libre, plus varié, plus compliqué que celui de la musique moderne, il avait quelque chose des formes du *nombre oratoire*, dit l'abbé Baïni. Il consistait dans les proportions que présentaient non-seulement les notes d'inégale valeur, mais les divers groupes de notes, mais les périodes musicales, parcourues avec plus de lenteur ou de vîtesse les unes que les autres, mais les points de respiration et les repos bien gradués; en un mot, toutes les parties d'un même chant comparées entr'elles. C'est l'idée que nous en donnent Hucbald, Gui d'Arezzo et les autres écrivains du moyen-âge :

« Quid est numerosè canere? Ut attendatur, ubi produc-
« tioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit; quatenùs uti
« quæ syllabæ breves, quæ sunt longæ attenditur (scilicet in
« oratione), ità qui soni producti quique correpti esse de-
« beant, ut ea quæ diù ad ea quæ non diù legitimè concurrant...
« Sic itaque numerosè est canere, longis brevibusque sonis
« ratas morulas metiri nec per loca protrahere vel contrahere
« magis quàm oportet... Verùm si aliquotiens causâ variationis
« mutare moram velis, id est, circà initium aut finem, proten-
« siorem vel incitatiorem cursum facere, duplò id feceris, id
« est, ut productam moram in duplo correptiore seu correp-
« tam immutes duplo longiore.... Hæc igitur numerositatis
« ratio doctam semper cantionem decet, et hâc maximâ sui
« dignitate ornatur, sive tractim sive cursim canatur, sive ab
« uno, sive à pluribus. Fit quoque ut dùm numerosè canendo

« alius alio nec plus nec minùs protrahit aut contrahit, quasi « ex uno ore vox multitudinis audiatur (1). »

Evidemment un rhythme aussi large, aussi varié, ne pouvait se concilier avec les modifications de lenteur ou de vitesse, produites par l'accent, sur les différentes syllabes de chaque mot, surtout dans un langage comme celui des Saintes Ecritures, où le *nombre* est entièrement négligé (2). Il fallait donc

(1) Gerberti *Script.*, tom. I, pag. 182 et 226... Ces dernières paroles de Hucbald : *Quasi ex uno ore vox multitudinis audiatur,* prouvent que les traditions de l'ancienne rhythmoïde étaient encore suivies au neuvième siècle, par un grand nombre de chantres réunis en chœur. Depuis longtemps, à la vérité, elles ne sont plus observées ni même connues. « *Antiquitùs,* disait déjà l'un des plus habiles commentateurs de Gui « d'Arezzo, *magna fuit circumspectio non solùm cantûs inventoribus,* « *sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent* « *et canerent. Quæ consideratio jamdudùm obiit, imò sepulta est.* » (*Musica* Aribonis, p. 227.) Mais Aribon lui-même nous signale les monuments dans lesquels on pouvait, de son temps, retrouver ces règles : « *In antiquioribus Antiphonariis,* c. t. m. *reperimus persæpe, quæ* « *celeritatem, tarditatem, mediocritatem insinuunt ;* » et si les Antiphonaires marqués de ces signes nous font défaut, « le système neuma- « tique, dit M. de La Fage, peut donner là-dessus quelques indications..., « qui d'ailleurs sont reproduites par les anciens manuscrits au moyen « d'une notation non équivoque, et se retrouvent même, plus ou moins « intactes, dans un assez grand nombre de livres imprimés. » Or ces indications, jointes à celles que nous donnent sur le même sujet, plusieurs textes des vieux théoriciens (entr'autres certains passages de Hucbald, de Gui d'Arezzo, d'Aribon), ne sont-elles pas autant de traces éminemment propres à nous remettre sur la voie ?

On nous assure, en effet, qu'elles ont suffi au R. P. Lambillotte, pour l'initier aux secrets du rhythme grégorien, et que l'infatigable musicien nous en exposera les principes constitutifs, dans un temps peu éloigné.

(2) Qualis sit dictio in sacris canticis, quis non videt, aut quibus è fontibus ducatur ? Nempe e sacræ paginæ libris ac verbis multifariàm consarcinatis, quæ ut pietate præstant ac sanctimoniâ (quæ maxima sine dubio in iis est) tamen neque elegantiam sententiarum nec concinnitatem

que la quantité des syllabes, au lieu de régler la durée des notes, fût généralement réglée par celle-ci ; c'est là un principe admis par tous les anciens maitres (1) ; mais nous pensons qu'il ne sera pas inutile de donner sur ce principe quelques explications.

On sait que les voyelles seules se chantent (car les consonnes s'articulent), et qu'il y a, dans la prononciation liturgique, trois sortes de voyelles : les longues, c'est-à-dire celles qui sont accentuées, les pénultièmes brèves et les communes. Or il y en a une infinité de cette dernière espèce, qui se prêtent par leur nature aux besoins de la mélodie. Il en est de même de celles qui composent les dissyllabes ; elles peuvent s'abréger ou s'allonger selon les convenances du chant, parce que, relevées par une intonation forte et soutenue, elles ne présentent pas entre elles une différence notable, sous le rapport de la durée (2). De plus, personne ne doute que dans les

numerorum, aût quidquam aliud ad musicam factum habent. (J.-B. Doni, *De præstantiâ music. vet.*, pag. 89.)

(1) Les paroles, disait Denys d'Halicarnasse, considérant la musique grecque dans sa dernière période, doivent être plutôt subordonnées au chant, que le chant ne doit l'être aux paroles. (*De compos. Verbor.*, pag. 39.)

Ubi velim observes musicam veluti poeticæ dominam habendam esse, cùm eam regat, et, pro libitu huic aut illi rei accomodet. Hinc fit ut syllabam alicujus pedis, quæ tantummodò brevis est, breviorem et brevissimam faciat, quandò judicat id esse necessarium ut meliùs ad hunc aut illum affectum animum hominis inflectat. (Mersen. *Quæst. in genes.*, art. 6.)

Sed neque inficiabor hanc ipsam musicam actionem grammaticæ plurimùm esse discordem, etc. (Franchini, lib. 1. *Music. pract.*, cap. 1 et 4.) Architas atque Aristoxenes etiam subjectam grammaticen musicæ putaverunt. (Quintil., lib. 2; *Institut. orat.*, cap. 10.)

(2) Bisyllabarum pedes promiscuè pro spondæo, choræo, etc., accipiunt musurgi, cùm auditui in bisyllabis brevitas aut tarditas motûs sit

autres mots, il n'y ait des syllabes longues, que la mélodie peut rendre moins longues, et des brèves qu'elle peut rendre moins brèves. Enfin dans ces deux dernières espèces, il en est qu'on ne peut guère dénaturer, sans blesser l'oreille : *Nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quia absonitatem parit,* disait Gui d'Arezzo, dans un temps même où l'on s'inquiétait assez peu de l'élément grammatical (1).

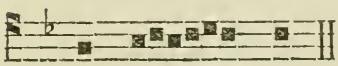
Toutes ces règles sont admises par les défenseurs les plus zélés de la bonne prononciation ; car tout en recommandant l'alliance de la grammaire et du chant, partout où ces deux arts se relèvent mutuellement, ils avouent que l'accent syllabique doit s'effacer, comme nous l'avons dit, lorsqu'il est un obstacle au développement parfait de la cantilène. Ces points une fois établis, la seule question importante qui nous reste à résoudre, c'est de savoir si l'on peut chanter plusieurs notes sur une pénultième brève ; ou si l'on doit les reporter sur la syllabe précédente, et prononcer ensuite la syllabe brève sur le même degré que la suivante.

Or, on sait déjà dans quel sens cette question a été généralement résolue depuis le seizième siècle. Non-seulement l'usage et l'enseignement commun, mais les Conciles même, à dater de cette époque, se sont prononcés sur le point qui nous occupe, en faveur de la réforme prosodique : « Abbrevietur can-« tus, quantùm fieri poterit, quandò super unam syllabam « aut dictionem plures sunt notulæ quàm par sit ; similiter « quòd in cantu habeatur ratio literæ seu verborum debitæ « pronuntiationis, et quantùm fieri poterit, observentur quan-

imperceptibilis. Quis enim auditu duos hosce pedes (*ponit* et *polit*) discernat? (Kircher., *Musurg. univers.*, lib. 8, t. 2. p. 30.)

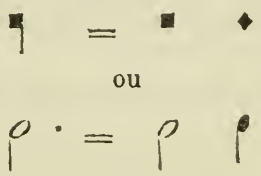
(1) Guidon. *Micrologus*, p. 17. Gui ajoute : « Quod tamen rarò opus erit curare » ; mais nous reviendrons incessamment sur cette restriction.

« titates (1) ». Bien que ce canon condamne en général toutes les redondances, toutes les inutilités et ces insignifiantes répétitions qui surchargent la mélodie dans beaucoup de manuscrits, on ne peut douter qu'il ne s'applique spécialement aux traînées de notes qui dénaturaient les syllabes brèves de prononciation ; c'est ce qu'indiquent clairement ces paroles : *Quòd in cantu habeatur ratio literæ seu verborum debitæ pronuntiationis.* Les traités de plain-chant publiés en Italie, dit M. de Lafage, s'expriment d'une manière encore plus explicite et plus précise. Ils établissent formellement qu'il ne faut jamais chanter plusieurs degrés sur une syllabe brève, mais les attribuer à la syllabe précédente, qui porte l'accent, et prononcer ensuite la brève sur le même degré que la suivante, qu'ainsi au lieu de



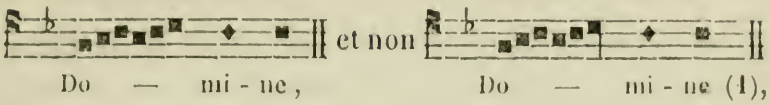
on chantera

satisfaisant ainsi aux bienséances du langage, sans altérer ni le fonds ni la forme de la mélodie, puisqu'elle conservera toujours les mêmes tons, les mêmes dispositions. De plus, l'unique note, adaptée dans ce cas à la pénultième brève, doit toujours former, avec la précédente, unité de durée, de telle sorte que celle-ci diminue en proportion du temps qui reste à celle-là. Ainsi, en supposant que la dernière note qui, dans l'exemple précédent, se trouve sur la syllabe accentuée, soit une longue :



(1) Concil. Rhemens., an. 1564 et 1583; C. Turon., an. 1583, et C. Tolos., an 1590.

et celle qui correspond à la pénultième, une semi-brève (♦), on devra chanter :



Voilà ce qui se pratique encore dans certaines églises d'Italie, en dépit de la notation des livres de lutrin. C'est qu'on a là l'intelligence du chant, dont nous n'avons que la routine, et qu'on y chante comme on parle, harmonieusement.

Mais cet usage n'est-il pas une dérogation aux règles et aux usages des siècles précédents, une innovation introduite par le même esprit qui, sous le nom de perfectionnements littéraires, a opéré dans la liturgie tant de changements désastreux? Oui, nous en faisons l'aveu, il est en opposition manifeste avec la pratique et la doctrine généralement admise depuis le douzième siècle jusqu'au seizième; mais nous devons ajouter que le principe *absolu* de l'égalité des syllabes dans le plain-chant, tel qu'il s'appliquait pendant cette période, était lui-même contraire à l'enseignement des maîtres du neuvième siècle, à la doctrine des disciples de S. Grégoire, et qu'ainsi la réforme prosodique, réduite aux proportions que nous assignons, est

(1) Remarquons cependant que la plupart des auteurs français, tels que Nivers, Poisson, etc., partant du principe de l'égalité primitive des notes, disent que la note qui correspond à une pénultième brève, étant supposée commune (▪), diminue toujours de moitié dans l'exécution, ou se trouve réduite à une semi-brève (♦), et qu'elle renvoie l'autre moitié de sa valeur à la carrée précédente, qui devient ainsi une longue ▪ = ▪ ♦. La longue, concluent-ils, se place donc immédiatement devant la semi-brève, et par là ressort davantage. Guidetti a suivi, dans son *Directorium chori*, cet usage, qui a prévalu chez les praticiens modernes, contrairement à la pratique des anciens.

un retour aux traditions vraiment grégoriennes. Etablissons ces deux assertions.

1° C'est un fait incontestable, qu'à partir du douzième siècle jusqu'au seizième, on ne tenait aucun compte de la quantité syllabique dans le plain-chant. Ce fait nous est attesté par tous les manuscrits et livres notés dans cet espace de temps, soit à Rome, soit en France et en Allemagne. Dans ces manuscrits, les syllabes brèves, qui ont leur quantité propre dans les Graduels et Antiphonaires modernes, sont assimilées aux autres syllabes, même aux longues; elles portent souvent de longues tirades de notes, particulièrement dans les Répons. C'est d'ailleurs un principe établi dans les théories de la même époque, que toute distinction syllabique s'efface dans le plain-chant, sans aucune réserve pour les brèves de prononciation. Déjà nous avons remarqué combien peu s'en préoccupait Gui d'Arezzo, lorsqu'il disait : « Nec tenor longus in quibusdam brevibus..., « quod tamen rarò opus erit curare (1) ». Un siècle et demi plus tard, Elie Salomon décidait hardiment qu'à cet égard la lettre n'imposait plus aucun ménagement : « Nam si caderet « super corripiendâ syllabâ, quæcumque esset illa, neuma, « debitum esset sequi et prosequi eum. Ratio est quare id faci- « mus : nam littera est ibi loco subjecti et cantui servit, in eo « quòd cantus et cantus prædominatur et decorat dictionem, « et ideò in cantu dicto corripienda quandoque longum habet « accentum et e converso quandoque producenda brevem habet « accentum (2) ».

Le même principe se reproduit dans la théorie et dans la pratique, jusqu'à la fin du quinzième siècle (3). Faut-il

(1) Guidon., *Microlog.*, pag. 17.

(2) Eliæ Salomonis, *Scientia artis music.*, pag. 44.

(3) Cùm nuda littera notis musicè moderatur vel modulatûr, musica

s'en étonner, dirons-nous avec M. de La Fage? Les règles de la rhythmoïde étaient tombées en désuétude, elles n'étaient plus connues, lorsque la ponctuation proprement dite vint se substituer à l'ancienne neumation. Cette substitution contribua encore à en effacer le souvenir, chaque point n'étant plus, aux yeux du lecteur, qu'un individu placé plus haut ou plus bas que son voisin, mais ayant précisément la même physionomie et ne pouvant rendre les modifications phoniques. On en vint donc en peu de temps à cette exécution dont les livres imprimés des Chartreux nous donnent une idée assez précise; on adopta le principe de l'égalité des notes et des syllabes, et le nom de *plane* exprima parfaitement le changement qui s'était opéré dans le chant ecclésiastique, sous le rapport du rhythme (1).

quasi super eam manum apponens, suis eam legibus constringit, modos ei et mensuras suas adjiciens, quæ tota consistit in numeris, habetque ut plurimùm numeros et mensuras a mensuris ipsius litteræ differentes, nec esset ei possibile sequi mensuram seu quantitatem syllabarum litteræ... Id tentare simile videtur, ac si quis duos equos indomitos currui adjungat, quorum unus tardè, alius velociter, unus illàc, alter istàc valet transmeare. Erit igitur, oportet, cum prædictis philosophis musica, non equus seu jumentum, sed auriga dirigens currum, litteram scilicet nudam et omnes ejus syllabas, ut dictum est, suæ dictioni subjiciens. Ea usus probat : omnes enim codices Antiphonarii et Gradales ecclesiarum tàm sæcularium quàm regularium, quotquot vidimus (et multos vidimus), hunc ritum observant, ut sine differentià super syllabas breves et longas, et multas et unicam quandoque tantùm notam adjiciant. Patet in hoc nomine *Dominus*, cujus secunda syllaba in initio primæ missæ Natalis Domini tribus notulis modulatur; similiter in *Statuit ei Dominus*, in *Gaudeamus omnes in Domino*, in *Loquetur Dominus* in festo SS. Gervasii et Protasii, ubi in omnibus istis, tribus, quatuor vel sex, ut patet in Gradali, notulis producitur. Sic in majori missâ ejusdem Natalis Domini, *li* de *concilii* quatuor notulis profenditur. In quibus manifestè patet differentia cantûs et accentûs. (*De moderatione et concordiâ grammat. et music.*, Muneratus, an. 1490.)

(1) *De la reproduction des livres de chant romain*, par M. de La

Mais, remarquons-le bien, c'était là un changement notable dans la forme de l'ancien chant, une dérogation aux principes de l'école grégorienne. C'est ce qui nous reste à prouver spécialement quant à l'usage de prolonger les syllabes brèves.

Ici encore nous en appellerons au témoignage, non des manuscrits notés (puisqu'ils ne remontent pas au-delà d'une époque où le nouveau genre de prononciation donnait lieu aux plus vives réclamations de la part des vieux maîtres, comme nous le constaterons incessamment), mais des théoriciens les plus rapprochés de S. Grégoire. Nous pouvons les interroger avec d'autant plus de confiance, surtout ceux du neuvième siècle, qu'ils s'attachent bien moins à exposer leurs idées particulières, qu'à recueillir et développer l'enseignement des siècles précédents.

Or, au neuvième siècle, c'est Aurélien de Réomé qui se présente à nous avec sa *Discipline musicale*, avec le plus ancien document pratique, que l'on connaisse sur le chant ecclésiastique, comme l'a fort bien remarqué M. Danjou (1). Car, si l'on excepte un chapitre très court d'Alcuin, dans lequel sont indiqués les huit tons ou modes du plain-chant, aucun auteur, avant Aurélien, ne nous fait connaître la constitution de ce chant, à une époque voisine de celle où il fut institué. La partie de ce traité qui concerne les modes, est pour nous d'une haute importance, non-seulement parce qu'elle nous offre l'énumération d'un grand nombre de pièces qu'on trouve encore aujourd'hui dans l'Office divin, mais parce

Fage, p. 68 et 96... On conserva dans quelques manuscrits, comme nous l'avons dit, des notes de forme variée; mais cette variété disparut dans la plupart des manuscrits notés. D'ailleurs l'ancienne manière de modifier les durées, n'existait plus pour le plus grand nombre de cas. (*Ibid.*, p. 28.)

(1) M. Danjou, *Revue de musique religieuse*, tom. III, pag. 559.

qu'elle donne lieu à l'auteur de s'expliquer nettement et à plusieurs reprises, sur les rapports de la note avec la lettre : « *Libet interea mentis oculum unà cum acie styli ad mo-* « *dulationes inflectere versuum, et quæ propria unicuique* « *sit sonoritas toni in ejus litteraturâ* (1), *verbis pauculis* « *indagare* (2). » La doctrine d'Aurélien sur ce sujet n'est pas le fruit de son imagination (il a soin de nous en avertir lui-même), mais le fruit de son commerce avec les anciens, et de son application à rechercher leurs écrits : « *Ac per* « *hoc quod sparsim in veterum dictis invenire potui.....,* « *ipse novum opus condere studui* (3). » Elle se résume dans les principes suivants, qu'il accompagne de nombreux exemples, afin qu'on ne puisse se méprendre dans l'application qu'on en fera :

1° « Lorsqu'il y a nécessité d'adapter le chant d'un Répons à un texte peu étendu, on peut très bien réunir un plus grand nombre d'éléments mélodiques sur une syllabe qui a plus de poids, sur celle qui a une double durée, en lui attribuant les sons qui partout ailleurs appartiendraient à deux ou trois syllabes. On en usera ainsi, par exemple, à l'égard de la première syllabe de *Agnus,* dans le verset du répons *Rex noster adveniet,* dont quelques-uns combinent le texte avec la mélodie, de telle sorte qu'ils en coupent le sens, en faisant un repos après ces mots : *Ecce Agnus Dei, ecce* (4). » Or, pour-

(1) *Litteratura* signifie ici tout simplement la lettre, le texte : « Ma- « ximè servandus est sensus litteraturæ, quàm modulationis. » (Aurelian. Reomens., *Musica disciplina,* pag. 44.)

(2) *Scriptores ecclesiast.,* cap. 19, pag. 55, t. 1.

(3) *Ibid.*, pag. 28.

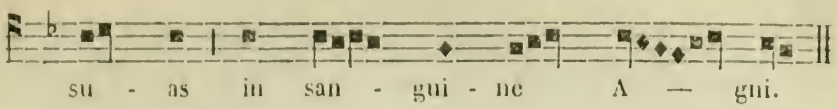
(4) *Dernier Répons du* 3e *nocturne du* 2e *dimanche de l'Avent*, ℣. *Ecce Agnus*, etc. « Undè quidam malè distinguunt, auferentes a ru- « dibus intellectum, ità canentes ℣. *Ecce Agnus Dei, ecce,* facientes in

quoi cette attention particulière, cette préférence accordée à la syllabe qui a plus de poids, à la première de *Agnus*, si S. Grégoire a érigé en principe l'indifférentisme absolu pour les valeurs syllabiques? Mais avançons; le moine de Réomé s'expliquera incessamment en termes plus précis.

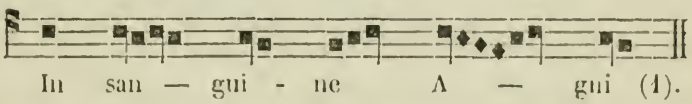
2° « Pour disposer convenablement, dans les Répons, les différents membres dont se compose une période mélodique, il faut considérer, non le nombre des syllabes renfermées dans un texte, comme si telle intonation, telle vocalise devait toujours se faire sur la première ou sur la seconde syllabe, mais la distinction des différentes parties du discours, telle qu'elle est déterminée par le sens (1), et leur correption ou abréviation; la distinction des parties du discours, par exemple : *Isti sunt — qui venerunt ex magnâ tribulatione — et laverunt stolas suas — in sanguine Agni;* leur correption, *correptio verbi,* par exemple :

« *ce* distinctionem, cùm potiùs conservandus sit sensus, quàm modula- « tio... Estque musica licentia, ut in eâ litterâ quæ majorem obtinet « numerum, scilicet *a*, longiorem (si necessitas cogit) effici modulatio- « nem liceat, et pro duabus vel tribus constare syllabis. Attamen non « tàm fortiter initium exprimitur modulationis. » (*Ibid.*, pag. 47.) Précédemment nous avons reconnu, il est vrai, que la première syllabe d'un dissyllabe tel que *Agnus*, pouvait s'abréger ou s'allonger selon les exigences du chant. Mais, lorsqu'il n'y a pas de raison d'abréger l'une plutôt que l'autre des deux syllabes, alors ne convient-il pas de conserver à la première qui est accentuée, sa valeur naturelle? C'est la conséquence qui découle du principe d'Aurélien.

(1) Noverit cantor propriam perfectamque inesse debere Responsorio litteraturam, versum autem ejusdem ità debere aptari, quatenùs junctus repetitioni integrum litteræ servet sensum. (*Ibid.*, p. 44.) On retrouve la même règle dans le traité du curé de Marchangis, pag. 125.

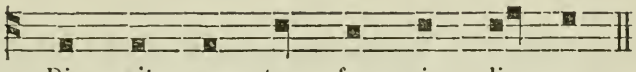


Or il est des chantres qui, arrivés à la dernière incise de ce verset, en surchargent la quatrième syllabe avant la fin, de cette manière :



faisant ainsi, au lieu d'une agréable consonnance, une discordance horrible, puisqu'ils devraient prononcer brève la syllabe médiaire de *sanguine*. Et ce désordre, qui accuse l'impéritie des exécutants, se reproduit en beaucoup d'endroits. Ceci soit dit sans intention aucune de nier que cette intonation plus marquée, ne tombe mieux sur la quatrième syllabe, quand celle-ci est une longue de prononciation (2) ».

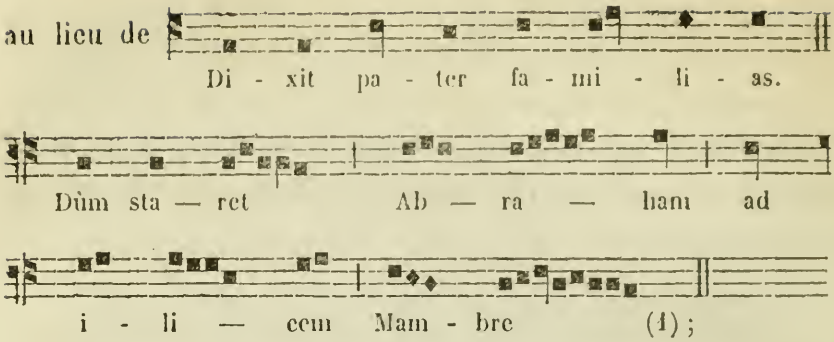
Aurélien multiplie les exemples sur chaque ton, et toujours il s'élève avec une nouvelle force « contre cet abus, cet usage indécent (*usu improbo*) d'abréger des syllabes longues et de prolonger les brèves qui suivent. C'est une absurdité, selon lui, de chanter :



(1) Extrait d'un manuscrit de la bibliothèque de Verdun, du quatorzième siècle.

(2) Quâ de re in ipsis distinctionibus non consideratur numerus syllabarum, utrùm in primâ an in secundâ efficiatur melodia, sed segregationes partium orationis et correptiones... Enim verò sunt nonulli cantores, qui in quartâ distinctione istius versiculi modulationem quartæ syllabæ antè novissimam plus exprimunt quàm necesse sit, ac ideò pro euphoniâ faciunt diaphoniam, cùm debuerint *sanguine* dicere correptâ syllabâ

au lieu de



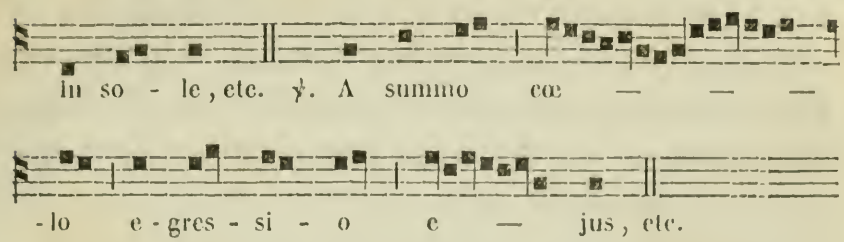
car dans ce dernier répons (2e du 1er nocturne du dimanche de la Quinquagésime), la voix doit s'élever à son plus haut degré et appuyer avec une certaine insistance, sur la première syllabe de *īlicem* (ou sur la huitième, à partir du commencement), pour couler ensuite légèrement sur la syllabe du milieu, *ilĭcem*. Or c'est précisément sur celle-ci, sur la pénultième brève, que des chantres ineptes font l'élévation et un prolongement désordonné (2). Ils traitent de même l'antienne *Virgo Dei Genitrix,* en faisant une charge intempestive sur la pénultième brève : *Genītrix.* »

mediâ, et *hoc plerisque in locis ob imperitiam agitur.* Non autem abnegamus hanc, ubi correptio verbi minimè adfuerit, expressiùs dinumerandam esse sonoritatem. (Aureliani. *Music. disciplin.*, p. 56.)

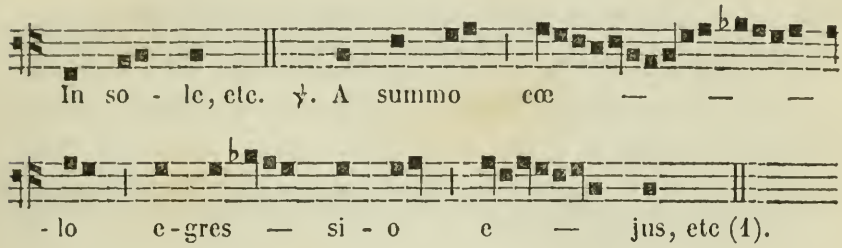
(1) Manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal, no 141, A., du treizième siècle.

(2) Est hoc in tono, o prudens cantor, quod plerique non devitantes, usu improbo consectantes correptiones producunt et corripiunt productiones, ut in hàc Ant. *Dixit pater-familiàs.* Quamvis illud *pa* naturâ breve sit, tamen nisi inchoatur celsiori acuto, absurditatem parit. Insuper et quartam syllabam in Ant. sepositam (*ter*), cùm corripi debeat, productam esse faciunt... Itidem in Responsoriis invenies, veluti hic : *Dùm staret Abraham ad ilicem Mambre.* Nam in octavâ ejusdem syllabâ, hyperlydica (id est, acutissima) debet adscisci vocis melodia, videlicet in *i*, ut *lĭcem* correptè dicamus; quod etiam in quartâ syllabâ antè ultimam (scilicet *li*) nonnulli ineptè agunt, plus producentes quàm expediat. (*Ibid.*, pag. 58 et 59.)

Dans un grand nombre de manuscrits, le verset du Répons *In sole posuit*, qui suit la seconde Prophétie du samedi des Quatre-Temps de l'Avent, est ainsi noté :



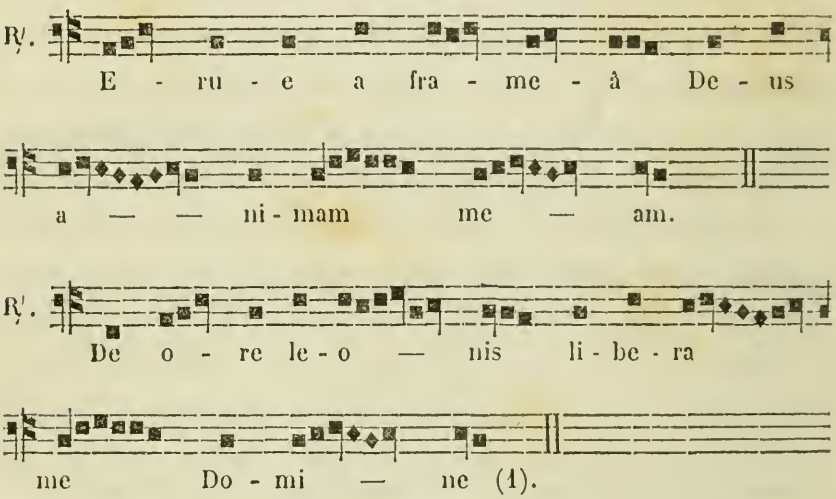
Et cependant c'est ainsi qu'on devrait le chanter selon Aurélien :



(1) In hoc versu *A summo cœlo*, Gradal. Resp. *In sole*, etc., fit (modulatio) in unâ parte orationis in secundâ syllabâ..., primam post distinctionem quæ desinit in *lo*, inchoante alterâ quæ est *egressio*, post primam syllabam (quæ est *e*) secundæ distinctionis quæ est *gres*... Una syllaba, videlicet *e* antecedit hanc, ubi prolixa efficitur modulatio. (Aurelian. *Reom.*, etc., p. 48.)

Hujus cantûs modulatio ab idiotis magnificè depravatus cognoscitur. Nam cùm iste cantus sit proti plagalis, hujus inceptionem sumunt... in E gravi, ut hoc Graduale *In sole posuit*, cùm potiùs in A gravi sumere deberent, et sic eumdem cantum finiunt in *a* acuto, ponentes sedem proti plagalis ad ipsorum beneplacitum. Nun dùm enim legerunt Theogeri verba super hâc modulatione dicentis : hoc modo synemenon in gravibus minus necessarium quibusdam videtur; sed in nostro cantu quem Gregorianum nos jactamus, vitari nullo modo potest, ut in hoc cantu : *In sole posuit*, etc. (Guidon. Aretin., *Corrector.*, pag. 52, tom. 1; Gerbert.) Cet exemple et cent autres de même nature, que nous pourrions citer, prouvent combien il serait utile aux correcteurs, aux *restaurateurs* du plain-chant, de consulter non-seule-

On n'altère donc pas une phrase mélodique, en transférant, toujours dans les limites que nous avons indiquées, quelques-uns de ses éléments, d'une syllabe à une autre. C'est ce que fera mieux ressortir encore la comparaison de ces deux Répons, qui roulent sur une même routine. Ils sont tirés d'un petit Antiphonaire manuscrit du quatorzième siècle, à l'usage des Cisterciens. (*Ad Laudes et Vesperas Dominicæ Passionis, post Capitul.*) :



« On le voit, dans le premier de ces Répons, continue Aurélien, la mélodie affectée à la dixième syllabe (à la première de *animam*), se développe en formant une plus longue anfractuosité, parce qu'elle est immédiatement suivie de la voyelle ou syllabe médiaire *nĭ*, qui s'efface, pour ainsi dire, en cédant sa place à la précédente, en laissant à celle-ci la liberté de s'étendre, et en se retirant finalement sur le degré de la sui-

ment les manuscrits, mais aussi les théories des vieux maîtres, spécialement les traités d'Aurélien, de S. Odon, de Gui l'Arezzo et de Jean Coton.

(1) Secundus tonus incipitur, 1° in A, ut Resp. *De ore leonis*, 2° etc. (Marcheti de Paduâ, *Lucidar. musicæ plan.*, pag. 109.)

vante, limite où commence *voce vinulâ*, une autre phrase mélodique. Mais dans le second Répons, la neuvième syllabe (ou la dernière de *libera*) ne prolonge pas aussi loin son mouvement circonflexe; elle l'arrête sur le son de *mi;* et pourquoi? Parce qu'elle n'est plus dans les mêmes conditions que la précédente, parce qu'elle n'a pas à sa suite une syllabe brève qui, en se retirant, lui permette de s'étendre, mais bien une longue avec laquelle revient encore la *vox vinula* (1). »

3° Dans le chapitre même où l'habile moine établit si bien les droits de la grammaire ou de la prononciation dans le chant, on s'étonnera peut-être de rencontrer une ou deux phrases telles que celle-ci : *li* (*secunda syllaba dictionis hujus*

(1) Est quædam normula cujus nonnulli cantores ignari ab orbitâ procul aberrant veritatis, sicut in his duobus pervidebis Responsoriis : *Eruc a framcâ Deus animam meam,* itemque ℣. *De ore leonis libera me Domine.* In priori quidem, ea melodia quæ fit in decimâ syllabâ, videlicet *a*, tractim prolixoque anfractu ideircò circumfertur, quia illicò ab alterâ excipitur vocali seu syllabâ, scilicet *ni*, et rursùs altera sonoritas habet, ubi vinolâ flexibilique initietur voce. In secundo verò Resp. ideò nona ejusdem syllaba, hoc est, *ra*, non tàm circumflexè protrahitur vocis concentus, sed corripitur, quia deest syllaba quæ antecedentis excipiat in se sonoritatem, atque protenùs subsequitur hæc quæ vinolam recipit vocem. (Aurelian. Reom. *Musica*, pag. 57.)

Évidemment ces mots *excipitur*, *excipit in se antecedentis sonoritatem*, ne signifient pas que la brève enlève à la précédente un son, pour se l'approprier ; car alors elle tendrait plus à diminuer, à resserrer la précédente dans son développement mélodique, qu'à l'augmenter, comme le dit Aurélien : *Prolixo anfractu ideircò circumfertur, quia excipitur,* etc. Le verbe *excipere* est donc ici synonime de *succedere*, *sequi immediatè*, comme dans cette phrase d'un ancien : *Nox diem excipit, id est, diei succedit.* (*Robert. Stephan.*) D'ailleurs Aurélien lui-même en détermine clairement le sens, lorsqu'il fait un peu plus loin cette observation, sur les mots *in omnem terram :* « Tertia syllaba (seu littera « vocalis *e*, hujus dictionis *omnem*) a duabus excipitur consonantibus, « id est, *m* et *t*, omnem terram. » (Aurelian., etc., pag. 58, col. 2.)

filio) *circumflectetur*, paroles qui autoriseraient, ce semble, la réunion de plusieurs notes sur une syllabe médiaire. Mais avec un peu d'attention, il est facile de reconnaître que cette interprétation n'a rien de commun avec la pensée d'Aurélien. En effet, dans le dix-neuvième chapitre de son traité, d'où sont extraites ces paroles, il propose deux sortes d'exemples qui diffèrent essentiellement, au point de vue de la quantité prosodique : d'une part, ce sont des pièces de chant tirées de l'Antiphonaire, avec les paroles qui les accompagnent ; elles indiquent d'une manière nette et précise, comment doivent s'adapter aux sons, les syllabes brèves, considérées *in concreto*, et tels sont tous les exemples que nous avons reproduits ; de l'autre, ce sont des formules génériques, radicales, relatives à chaque ton, et sous ces formules, un nombre déterminé de syllabes, telles que celles du *Gloria Patri*, etc. ; celles-ci ne figurent là qu'abstractivement, c'est-à-dire en tant que représentant la première, la deuxième, la troisième syllabe, etc., comme on voit figurer partout ailleurs les *e u o u a e*. Selon le rang qu'elles occupent dans l'ordre numérique, l'auteur décide qu'elles devront recevoir dans tel ton, tel accent musical, *mediocriter prima initiabitur syllaba, secunda acuetur*, etc. Alors évidemment il fait abstraction de leur valeur prosodique, de leur quantité concrète, ou plutôt, il suppose qu'elles représentent des syllabes offrant sous ce rapport et dans leur combinaison avec la note, toutes les conditions requises d'après les règles posées précédemment. L'auteur le déclare même en termes très précis et très formels :

« In reciprocatione Introituum authenti proti (remarquons « qu'il ne s'agit pas de tel ou tel Introït en particulier, mais des « Introït du 1er ton, en général) mediocriter prima initiabitur « syllaba, id est, *glo* ; secunda (*ri*) acuto enuntiabitur accentu. eâ

« tamen ratione, si dactylus fuerit, vel quælibet correpta syllaba,
« sin autem producta fuerit, tunc circumflexione gaudebit. »

Ces dernières paroles, *si producta fuerit*, ne permettent pas de douter que la syllabe brève donnée là en exemple, ne soit prise *abstractivement*. La même observation s'applique aux mots qui suivent : *Quarta* (*pa*) *si producta fuerit, veluti hæc..., in eâ acutus attendetur vocis accentus.* Or, c'est après ces réserves qu'arrive la phrase objectée : *Octava* (*li*) *circumflectetur*. Evidemment c'est toujours avec la même restriction qu'elle doit être interprétée, et alors, loin de jeter de l'obscurité sur la doctrine de l'auteur, elle la met au contraire dans tout son jour.

Nous ne voulons pas fatiguer la patience du lecteur par de plus longues citations, *congesta congeries fastidium parit* (1). De toutes celles qui précèdent, il résulte évidemment, que les grands maîtres du neuvième siècle ne chargeaient pas de notes, sans distinction, toutes les syllabes, même les brèves de prononciation. Ce qui n'est pas moins certain, c'est que les traditions de l'école de S. Grégoire, à peine transmises en France, commençaient à s'y altérer. On n'avait pas su, sous Charlemagne et Louis-le-Débonnaire, conserver pur le fonds même des cantilènes grégoriennes, à plus forte raison le mode d'exécution qui leur était propre (2).

En ce qui concerne spécialement la manière d'adapter la note

(1) Aureliani Reom., etc., pag. 56.

(2) Joan. Diacon., lib. 2. cap. 7 et 10; Amalarius, *De ordine Antiphonarii prolog...* Aurélien, dans son *Epître dédicatoire à Bernard*, Abbé de son monastère, constate aussi cette décadence de l'art : « Hujus, « fateor, nisi vos solùm, me neminem artis vidisse peritum. Quidam « etenim nostrorum multa musicæ norûnt statuta; tamen ut fuerunt « prisci, nusquàm, ut abritror, invenitur musicus. » (Gerbert, *Scriptores*, tom. 1, pag. 28.)

à la lettre, on suivait, au risque de s'égarer, le courant de la routine, quand les bonnes traditions n'étaient pas soigneusement maintenues par les écolâtres ou les chefs de chœur. On groupait ridiculement sur une syllabe brève, des sons appartenant à la syllabe précédente; on s'en tenait là-dessus aux indications souvent inexcates des manuscrits. C'est précisément le désordre dont se plaint déjà maître Aurélien, et qu'il impute à l'ineptie, à l'impéritie des chantres, *nonnulli cantores ignari..., nonnulli ineptè agunt..., et hoc ob imperitiam agitur*. Il pouvait sans doute l'imputer aussi aux méprises, aux distractions, à la légèreté des copistes, qui multipliaient de jour en jour ces surcharges; mais il était facile, en s'attachant aux règles traditionnelles, de rétablir, comme nous l'avons dit, les rapports de la note et de la lettre (1). Le principe du mal était donc vraiment là, dans l'oubli des règles, plus encore que dans l'imperfection des manuscrits. Quoiqu'il en soit, aux yeux d'Aurélien, l'abus était flagrant; il provoquait de sa part les protestations les plus énergiques.

Quelques siècles plus tard, les hommes formés par les disciples de Théodore et de Romanus n'étant plus là, pour opposer leur enseignement et surtout leur exemple au torrent de la routine, l'abus devenait général, il s'appelait l'*usage;* et maintenant qu'il est tombé en désuétude, on veut le justifier, le relever, en dépit des théories, nonobstant les réclamations des plus anciens maîtres, sous le nom de *tradition grégorienne*.

(1) Quamvis multi sint grammatici (scriptores), aut vix aut nunquàm veraces inveniuntur libri, maximè dùm sæpe in eorum emendatione laboretur; musici autem perpauci inveniuntur, et per multa jam tempora Antiphonaria emendata non sunt. Non est ergò mirum, si multis in locis falsitas inveniatur. Tantùm precor, regulam prosequere. (*D. Odonis dialog. de musicâ*, pag. 261; Gerbert, tom. I.)

Aurélien de Réomé n'est pas le seul écrivain de la même époque, dont le témoignage s'élève contre une pareille prétention. Le principe qu'il développe si clairement, se retrouve dans le traité déjà cité de l'*Instituta Patrum* : « In omni « textu Lectionis, Psalmodiæ vel Cantûs, accentus ceu concen- « tus verborum, in quantùm suppetit facultas, non negligatur, « quia exindè maximè redolet intellectus. » Nous nous sommes bornés précédemment à faire l'application de ces paroles à la psalmodie; mais rien n'empêche de les prendre dans un sens plus étendu, et de les appliquer soit à la récitation des Leçons, soit à la psalmodie, soit même au plain-chant proprement dit, avec les réserves prescrites par la nature même de ces différentes espèces de chant : *In omni textu Lectionis, Psalmodiæ vel Cantûs, in quantùm suppetit facultas, accentus non negligatur*. On peut dire, en effet, que cette recommandation n'est pas sans objet, même dans le chant plane, où de temps en temps une série de sons, que la notation met en rapport avec une syllabe brève, doit se reporter sur la syllabe accentuée qui précède ou sur la syllabe forte. On sent aussi combien est juste la règle qui prescrit de faire ressortir l'accent par un peu plus d'insistance, par une expression plus énergique, lorsqu'il concourt avec l'élévation de la voix sur une note longue.

Ainsi interprétées, les paroles du moine de St-Gall s'accordent parfaitement avec celles de son confrère de St-Jean-Moutiers (1). Ils avaient puisé les mêmes principes à la source

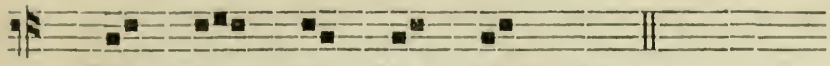
(1) Cette interprétation s'accorde aussi parfaitement avec la suite du texte : « Scire debet omnis cantor, quod litteræ quæ liquescunt in arte « metricâ, etiam liquescunt in neumis artis musicæ. » Car, après avoir fait, sous toute réserve, cette recommandation, de ne pas perdre de vue l'accent, soit dans la récitation des Leçons, soit dans la Psalmodie, soit même dans le chant plane, l'auteur continue : « De plus, tout chantre « doit savoir que les syllabes qui se fondent (deux en une) dans l'art

de S. Grégoire, à l'école des chantres romains, envoyés en France sous Louis-le-Débonnaire, ou à l'école de leurs premiers disciples, et ils se préoccupaient, l'un et l'autre, comme on le voit, des égards qui sont dus à l'élément grammatical.

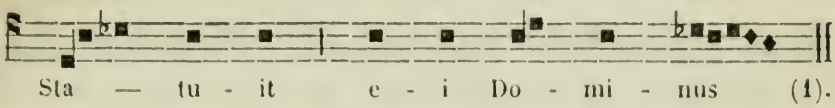
Nous aurions sans doute à citer d'autres autorités de la même époque, si on prenait la peine d'exhumer certains manuscrits qui sont encore ensevelis dans la poussière des bibliothèques. Des théoriciens même d'une date postérieure, pourraient nous offrir ici de curieux renseignements; car les nombreux exemples répandus dans leurs traités, attestent que, sans avoir une doctrine aussi stricte que celle d'Aurélien, ils étaient loin d'admettre toutes les surcharges qu'on trouve dans les manuscrits, et qu'il y avait entr'eux, sur ce point, la plus triste divergence, les uns se permettant sur telle ou telle syllabe brève, des successions de notes que les autres réprouvaient. Ainsi nous avons entendu Le Munérat nous dire d'un ton plein d'assurance : « Omnes codices Antiphonarii et Gradales ecclesia-
« rum tàm sæcularium quàm regularium, quotquot vidimus
« (et multos vidimus), hunc ritum observant, ut sine differen-
« tiâ super syllabas breves et longas et multas et unicam quan-
« doque notam adjiciant. Patet in hoc nomine *Dominus,* cujus
« secunda syllaba in initio primæ missæ Natalis Domini tribus
« notulis modulatur; similiter in *Statuit ei Dominus* (1),
« v. g. :

« métrique, doivent se fondre aussi dans les neumes du chant mesuré. » C'est qu'en effet l'auteur de ce petit traité pose des principes, qui se rapportent, non-seulement à la psalmodie, mais à toute espèce de chant.

(1) *De concordiâ gram. et music.*

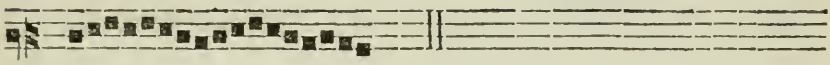


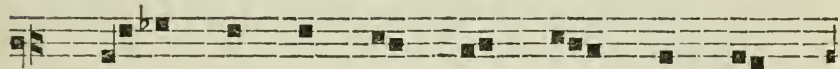
Or, selon Marchette de Padoue, le premier de ces Introït, doit commencer de cette manière :

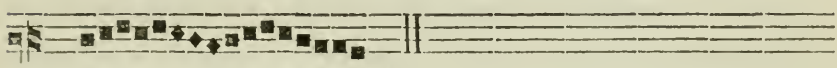


et le second est ainsi noté dans un Missel manuscrit du treizième siècle, de la bibliothèque du Séminaire de Verdun :

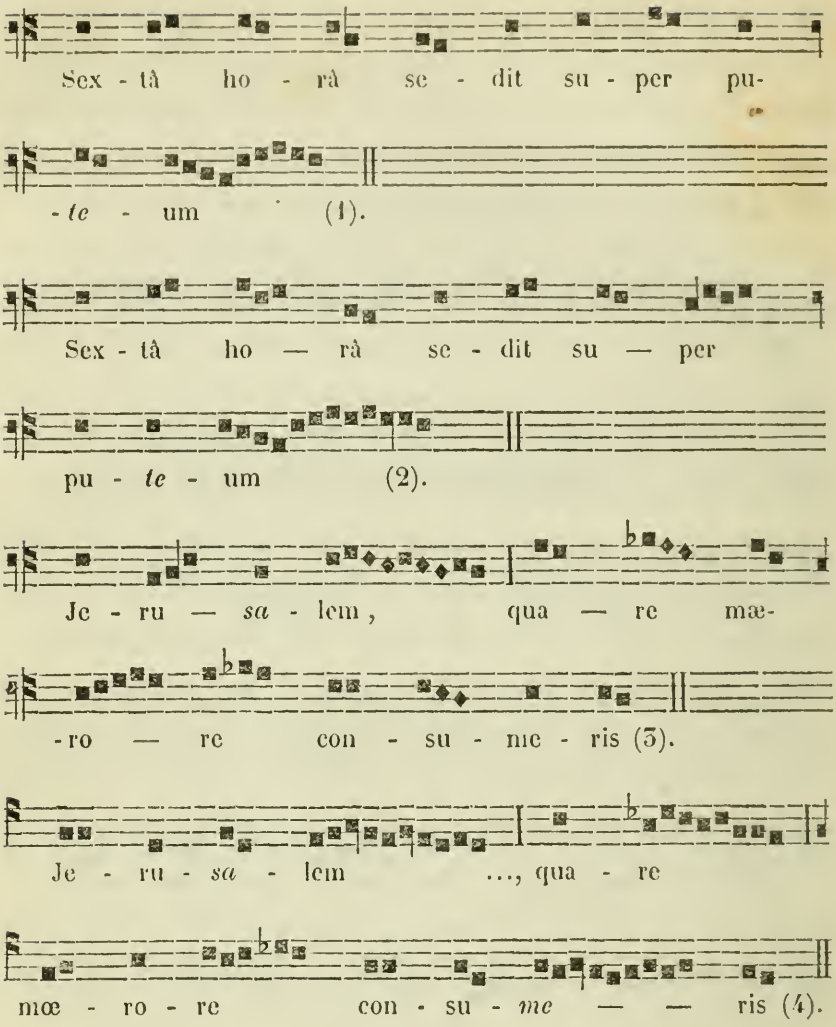
Nous aurions à faire un long tableau, si nous voulions mettre en regard beaucoup d'autres exemples, tels que ceux-ci :







(1) *Lucidarium musicæ planæ*, pag. 108.
(2) Guidonis Aret., *Micrologus*, pag. 15.
(3) Æliæ Salomonis, *Scientia artis musicæ*, pag. 31.



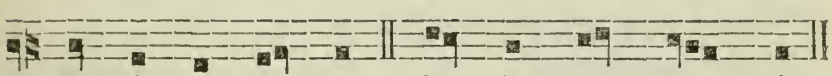
Ainsi, en dehors des principes, tout est livré à l'arbitraire et à la confusion.

C'en est assez pour nous permettre de conclure qu'il est possible de revenir au chant grégorien pur, *sans froisser toutes les habitudes de nos oreilles modernes*, et que l'accentuation

(1) Guidonis Aret., *Microlog.*, pag. 22.
(2) *Tonale*, S. Bernardi, pag. 274.
(3) Marcheti de Paduâ, *Lucidarium*, etc., pag. 110.
(4) *Responsale ad usum Carthusianorum.*

n'est pas ici, comme le dit M. d'Ortigue, la grande difficulté, mais bien la première condition de toute restauration ou tentative sérieuse de réforme (1).

D'ailleurs, en réprouvant un abus contraire à toutes les bienséances du langage, en refusant aux pénultièmes brèves le privilége de porter des groupes de notes, nous n'allons pas jusqu'à prétendre qu'il ne soit jamais permis de leur attribuer une note, une seule note, formant intervalle avec le degré de la syllabe suivante. On ne trouve aucune prohibition de ce genre dans les anciennes théories, et nous ne voyons pas ce qu'il y aurait de contraire aux règles de la bonne prononciation, dans une combinaison telle que celle-ci :



ARTICLE III.

DU CHANT DES HYMNES ET DES SÉQUENCES.

1° Pour apprécier le rôle de l'accent dans le chant des Hymnes et des Séquences, il ne sera pas inutile d'en considérer préalablement la constitution, la facture, au point de vue purement littéraire. On sait que toutes les Séquences et même un certain nombre d'Hymnes sont en prose, et qu'elles s'écartent des procédés conventionnels de Virgile et d'Horace (2).

(1) *Dictionnaire de plain-chant*, vo *accent*. (Voir à la fin du vol. la note F.)

(2) Quod ad cantum spectat, Hymnum composui metri negligens, ut sensui non deessem, *dit S. Bernard*. (*Epist.* 312, *ad Guidon. Abbatem*.) Quod utinam imitarentur, *ajoute Mabillon*, qui ut metri regulas servent, sensus contortos et implexos efficiunt et cantum exasperant, cùm verba elidunt. (*Annales Benedict.*, lib. 77, pag. 309.)

Or, tout en s'affranchissant des formes de la poésie antique, elles revêtent généralement certaines formes qui les distinguent de la prose commune, et en font un genre à part.

D'abord elles ont une espèce ou apparence de mesure, dépendant, non plus de la valeur temporaire, mais du nombre des syllabes dont se compose chaque vers. Par exemple, comme cette ode en vers asclépiades : *Mēcēnās ătăvīs ēdĭtĕ rēgĭbŭs*, l'Hymne *Sacris solemniis juncta sint gaudia*, contient dans chacun de ses vers douze syllabes, sans offrir les mêmes combinaisons de longues et de brèves. De même, l'Hymne *Verbum supernum prodiens*, rappelle, par ses huit syllabes, tout affranchies qu'elles sont de la mesure, l'archiloquien iambique : *ūt prīscă gēns mōrtālĭūm* (1).

Ce qui supplée encore, dans ces sortes de compositions, au défaut des pieds prosodiques, surtout depuis le douzième siècle (2), c'est la justesse, la cadence et la richesse des rimes. Tantôt ce sont deux ou trois vers consécutifs, et tantôt deux vers séparés par un intervalle plus ou moins long, qui se répondent par une terminaison semblable :

(1) Sunt aliqua metra quæ varios pedes admittunt, id est, qui non habent certam et fixam pedum stationem, uti sunt hexametra, pentametra, anapestica et alia hujus farinæ de quibus prosodiographos consule ; alia verò sunt e contrà quæ certam et immutabilem pedum stationem servant, ut glyconicum, asclepiadæum, choriambicum, iambicum archilochicum, etc. (Kircher, *Musurgiæ univers.*, tom. 2, pag. 39 et 40.)... C'est cette seconde espèce de vers qui a servi de modèle, généralement, pour déterminer le nombre des syllabes dont se composent les vers des Séquences et des Hymnes en prose.

(2) Les proses les plus anciennes ne sont pas rimées, par exemple : *Natus antè sæcula Dei Filius*, etc., *Sancti Spiritùs nobis adsit gratia ;* mais on trouve déjà une rime régulière dans un certain nombre d'Hymnes attribuées à S. Hilaire, à S. Damase, etc. (Voir Daniel, *Thesaurus hymnologicus*, tom. 1.)

Stabat mater dolorosa
Juxtà crucem lacrymosa,
Dùm pendebat filius.

Cujus animam gementem,
Contristantem et dolentem
Pertransivit gladius.

Le rapport de ces derniers mots *filius* et *gladius*, n'est pas moins frappant, que celui des mots précédents, *dolorosa, lacrymòsa*, etc. Quelquefois l'ordre de succession des éléments consonnants change dans chaque strophe (comme on peut le remarquer dans l'Hymne *Ave maris stella*), et répand ainsi l'agrément de la variété dans la marche plane et uniforme du vers. On voit que, par cette ordonnance symétrique, la poésie religieuse du moyen-âge se rapproche de la versification moderne, autant qu'elle s'éloigne de la poésie ancienne. Cependant elle retient encore de celle-ci une forme caractéristique, trop peu remarquée peut-être, et d'autant plus digne d'attention, qu'elle se retrouve dans la poésie des autres langues romanes, de l'Italien, de l'Espagnol et du Portugais. Nous voulons parler de la chute grave ou légère, déterminée dans chaque vers par la quantité de la pénultième. Laissons s'expliquer sur ce sujet, un écrivain qui joint à une rare sagacité beaucoup d'érudition (1) :

« Dans tous les mots qui ont plus de deux syllabes et qui terminent un vers, ou la pénultième est longue et accentuée, ou elle est naturellement brève et privée de l'accent qu'elle renvoie à l'antépénultième. Dans le premier cas, le vers est à chute grave, *spondaïque : Christiāni, peccatōres, resurgēntis;* dans le second cas, il est à chute coulante, rapide, *dactylée : Spīrĭtus, cœlĭtus, rādĭum.* La séquence de Pâques, *Victimæ paschali laudes*, n'a que des chutes graves ; celle de

(1) Voir l'article très remarquable inséré par M. l'abbé Hallez, dans le journal l'*Univers*, 10 janvier 1851.

la Pentecôte, *Veni sancte spiritus,* n'a que des chutes coulantes (1).

« Dans la prose *Lauda Sion,* qui marche d'abord par tercets, les deux premiers vers de chaque stance (2), sont à chute grave, le troisième est toujours à chute coulante :

Lauda Sion Salvatōrem,
Lauda ducem et pastōrem,
In Hymnis et cantĭcis.

« Plus loin, la stance arrive à quatre et à cinq vers ; les trois ou les quatre premiers sont graves ; le dernier de chaque stance reste invariablement dactylé :

Ecce panis Angelōrum,
Factus cibus viatōrum,
Verè panis filiōrum,
Non mittendus canĭbus.

Bone pastor, panis vēre,
Jesu, nostri miserēre;
Tu nos pasce, nos tuēre
Tu nos bona fac vidēre
In terrâ viventĭum. »

Que ces cadences soient dans la prose rimée un reste des formes classiques de la poésie, c'est ce que l'auteur précité fait très-bien ressortir, en rapprochant l'une de l'autre les deux

(1) Dans la langue italienne les vers sont partagés, d'après la chute prosodique des dernières syllabes de chaque vers, en graves, coulants et tronqués, *cadenti, sdrucciolì* et *tronchi.* Nous avons donné ci-dessus la définition des deux premières espèces. Les vers tronqués sont ceux qui se terminent par une longue essentielle et plus accentuée que les autres syllabes, comme seraient les mots italiens *Virtù, Verità ;* alors ils ont toujours une syllabe de moins que les autres vers, ils sont tronqués. Ces derniers n'existant pas dans la poésie liturgique, nous n'avons pas à nous en occuper. (*Ibid.*)

(2) Les proses sont distribuées en *stances,* dont les deux premières sont ordinairement sous un même chant, les deux suivantes sous un autre, et ainsi de suite. Les divisions des Hymnes se nomment *strophes.* Elles s'exécutent toutes sur le chant adapté à la première.

Hymnes *Pange lingua*, de l'Office de la Semaine Sainte et de celui du Saint-Sacrement :

Pāngĕ lĭnguă glōrĭōsĭ	Pange lingua gloriōsi
Lāurĕām cĕrtāmĭnis,	Corporis mystĕrĭum
Ēt sŭpĕr Crūcĭs trŏpǣŭm	Sanguinisque pretiōsi
Dĭc trĭūmphūm nōbĭlem	Quem in mundi prĕtĭum
Quālĭtĕr Rĕdēmptŏr ōrbĭs	Fructus ventris generōsi
Immŏlātŭs vĭcĕrit.	Rex effudit gĕntĭum.

« On aperçoit de suite la différence notable qui existe entre ces deux pièces. La première est en vers métriques non rimés, de deux mesures différentes qui reviennent alternativement (deux des nombreuses variétés du trochaïque), et par conséquent elle serait en dehors de la question qui nous occupe, si la seconde, conçue dans le système des vers prosaïques dont nous parlons, n'était visiblement calquée sur la première dont elle conserve le nombre des syllabes (huit et sept alternativement) et le demi-pied de la fin du vers, mais rien de plus, sauf la rime qu'elle y ajoute. On trouvera, dans ce rapprochement, l'origine de cette cadence finale du vers, conservée dans la prose rimée, après qu'on s'y fut affranchi de toutes les autres entraves de l'ancienne versification. »

Si c'est un dissyllabe qui termine le vers, il donne lieu à une chute grave ou coulante, selon que le rhythme l'exige :

O filii, etc.
. . . . . .
Quandò Thomas Christi lătus,
Pedes vidit atque mănus,
Dixit : tu es Deus mĕus.

Dies iræ Dies īlla.
. . . . . .
Ingemisco tanquam rēus
Culpâ rubet vultus mēus.
Supplicanti parce, Dĕus.

Cependant le dissyllabe, dont le premier élément est long, détermine ordinairement une chute grave, à la fin du vers (1) :

Quærens me sedisti lāssus,
Redemisti crucem pāssus
Tantus labor non su cāssus.

Ces exemples suffisent pour donner une idée du rôle réservé à l'accent, et de la quantité fort simple qu'il détermine dans les pièces rimées du moyen-âge.

D'ailleurs cette nouvelle espèce de quantité, loin d'effacer entièrement celle de la prosodie, en supposait la connaissance, comme nous l'avons déjà remarqué, et cette connaissance n'a jamais manqué au moyen-âge. Les offices de l'Eglise ont conservé un grand nombre de vers des poètes chrétiens des premiers siècles, et même des pièces plus récentes. Les Hymnes des Heures canoniales sont généralement du mètre archiloquien-iambique. Il consiste, comme on sait, en quatre iambes, que l'on peut remplacer dans les lieux impairs par un spondée :

Dĕūs | crĕā | tŏr ōm | nĭūm
Pŏlī | quĕ rēc | tōr vēs | tĭēns
Dĭēm | dĕcō | rō lū | mĭne
Nōctēm | sŏpō | rīs grā | tĭà.

On trouve aussi plusieurs Hymnes en vers alcaïques ou alcinaniques trochaïques, dont le premier exige régulièrement quatre trochées, et le second trois trochées et un demi-pied :

Crūx fī | dēlĭs | ĭntĕr | ōmnes,
Ārbŏr | ūnă | nōbĭ | lis.

Les Hymnes *Ut queant laxis*, etc., *Iste confessor*, etc.,

(1) Mais le rhythme musical, qu'on ne doit pas confondre avec celui des vers ou des paroles, s'affranchit, selon ses besoins, de cette restriction, comme nous le remarquerons un peu plus loin.

sont du mètre saphique. Dans les Hymnes de cette espèce, chaque strophe contient trois vers saphiques (composés chacun de cinq pieds, dont les premier, quatrième et cinquième sont des trochées, le deuxième un spondée, et le troisième un dactyle), puis un vers adonique, consistant en un dactyle et un spondée :

Ūt quĕ | ānt lā | xīs rĕsŏ | nārĕ | fībris,
Mīrā | gēstō | rūm fămŭ | lī tŭ | ōrum,
Sōlvĕ | pōllū | tī lăbĭ | ī rĕ | ātum,
Sānctĕ Jŏ | hānnes.

Il y a très peu d'Hymnes du mètre asclépiade ou choriambique, représentant un spondée et trois dactyles dont le premier est suivi d'une césure :

Iñvēn | tōr rŭlĭ | lī | dūx bŏnĕ | lūmĭnis,
Quī cēr | tīs vĭcĭ | būs | tēmpŏrā | dīvĭdĭs,
Mērsō | sōlĕ chă | ōs | īngrŭĭt | hōrrĭdum;
Lūmēn | rēddĕ tŭ | īs | Chrīstĕ fī | dēlĭbus.

L'Antienne *Alma Redemptoris Mater,* est en vers hexamètres, et le *Gloria laus,* du dimanche des Rameaux, en hexamètres et pentamètres.

En vers ou en prose, la plupart des compositions liturgiques du moyen-âge, n'ont pas ces formes pompeuses, élégantes, exquises, qu'on admire peut-être excessivement dans les Hymnes des nouveaux bréviaires; mais elles renferment, comme le texte des livres sacrés, un fonds plus riche de saintes pensées et de sentiments pieux. Elles sont moins savantes, mais plus *déprécatoires,* selon l'expression du comte de Mestre; et le judicieux auteur du *Thesaurus hymnologicus,* tout Protestant qu'il est, partage ce sentiment : « Atque ego, quò diutiùs in his

« recentis et fidei et caritatis christianæ documentis cognos-
« cendis versatus sum, eò libentiùs discessi in sententiam C.
« Barthii, viri et insigni doctrinæ copiâ et admirabili facundiâ
« ornatissimi, qui, fateor, inquit, in poetis veteribus me
« christianis amare simplicitatem ipsam dictionis et sensuum,
« quæ quò est candidior, eò est meritò gratior : cùm tumor
« ille et affectatæ eloquentiæ picturæ non sinant animum purâ
« rerum dulcedine numeris infusarum gaudere (1). » Il semble même que le célèbre chanoine de St-Victor, Santeul, ait pressenti à cet égard le jugement de la postérité; car il disait qu'il donnerait volontiers tout ce qu'il avait fait de vers, pour une seule strophe du *Verbum supernum prodiens*, pour le quatrain suivant :

Se nascens dedit socium,
Convescens in edulium,
Se moriens in pretium,
Se regnans dat in præmium.

2° Ces notions préliminaires établies sur la forme littéraire des Hymnes et des Séquences, nous devons en considérer maintenant la forme mélodique, examiner s'il y a un véritable rhythme dans le chant de ces sortes de pièces, en quoi il consiste, et s'il se rattache encore par quelque lien au système de l'accent grammatical.

Ici, nous nous retrouvons en présence de deux systèmes contradictoires, dont chacun a le défaut très grave, selon nous, de n'être pas en harmonie avec les faits. Le premier tend à ramener aux lois de la rhythmique, toutes les mélodies des Hymnes et des Séquences, à l'exception de quelques-unes seulement, telles que celles de l'Office du Saint-Sacrement,

(1) Daniel, *Thesaurus hymnologicus, Prolegomena*, pag. 1.

Verbum supernum prodiens, *Pange lingua*, etc (car on reconnait généralement qu'il est impossible de les assujettir à la mesure, sans les dénaturer). Le second les assimile absolument, sans aucune réserve, au chant plane. Or cette prétention de tout ramener, en pareille matière, à une forme unique, absolue, est d'autant plus étrange, dit M. Stephen Morelot, qu'il devait y avoir, selon les temps et selon les lieux, une très grande variété d'usages, et que les monuments écrits ne suffisent pas pour nous en instruire; car ce genre de pièces étant essentiellement populaire, le mode d'exécution se trouvait assez fréquemment, et plus fréquemment là que partout ailleurs, en désaccord avec la notation, ce que l'on peut observer encore aujourd'hui (1).

Loin de prétendre, cependant, qu'au moyen-âge, on rhythmait généralement les mélodies des Hymnes et des Proses, nous n'hésitons pas à reconnaître qu'on les chantait très souvent en pur plain-chant, conformément à la notation des manuscrits; qu'on chantait de cette manière, dans un grand nombre d'églises et de monastères (2), les Proses même et les Hymnes

(1) Quand nous citons M. Stephen Morelot, sans indiquer le livre ou l'article d'où sont extraites nos citations, alors nous reproduisons l'une des judicieuses observations qu'il a bien voulu nous adresser. Ceci soit dit, pour exprimer à ce savant musicien notre vive reconnaissance, et nullement pour couvrir d'un beau nom, les fautes et les méprises qui auraient pu nous échapper; car elles ne seraient imputables qu'à nous-mêmes.

(2) Tout autre genre de chant était même interdit dans certains ordres religieux, comme le remarquent D. Martène, Gerbert, Holstène, etc.... Constat complures esse ordines religiosos ac monasticos, qui, præter cantum planum, omnem aliam musicam a suo instituto alienam esse ducunt..., v. g. in *Constit. Congregat. Casinens. legitur :* « Idem de « cantu figurato intelligimus, videlicet, quòd neque ipsi (monachi) addis- « cere neque alios docere, neque extrà chorum eo uti possint sine « licentiâ superioris. » (Gerbert., *De cantu*, tom. 2, lib. 4, pag. 213.)

Quoad cantum figuratum, Patres volunt omninò esse interdictum, non

dont la forme soit littéraire soit mélodique, offrait les conditions les plus favorables aux combinaisons du rhythme : telle, la prose *Veni Sancte Spiritus*, qui se prête si naturellement aux mouvements du mètre trochaïque, et qu'on exécutait toujours à Cluny, en chant grave, avec une note brève seulement sur la pénultième de chaque vers (1). Encore est-il vraisemblable que beaucoup de chantres se préoccupaient assez peu de la quantité de la pénultième brève, lorsqu'ils la voyaient chargée de deux ou de plusieurs notes; car ils avaient perdu de vue, surtout depuis le douzième siècle, les règles suivies sur ce point par les anciens maîtres, ainsi que nous l'avons reconnu. Ces règles traditionnelles ne pouvaient donc suppléer partout et toujours au défaut de la notation.

solùm in choris nostrarum ecclesiarum, ità ut nullo pacto permittatur, sed etiam in omnibus locis ubi adsint sæculares cujusvis conditionis et gradûs; et consequenter ut nulli liceat pueros vel alios, præter nostri ordinis artem musicam docere. (*Constit. Congregat. Camaldul.*, cap. 19, apud Holsten... Voir aussi D. Marten., *Commentar. in regulâ S. Benedicti*, cap. 19.)

Remarquons néanmoins que le but principal de ces constitutions, était d'interdire l'usage du déchant ou de l'harmonie informe du moyen-âge, qui dégénérait en abus dans certains monastères. C'est ainsi que Denys-le-Chartreux a interprété cet ancien statut de son ordre : « Quia boni « monachi officium est plangere potiùs quàm cantare, sic cantemus voce « ut planctus, non cantûs delectatio sit in corde, quod poterit fieri, si « ea quæ cantando delectationem afferunt, amputentur, ut est, fractio « et inundatio vocis et geminatio puncti, etc.... *Dionysio carthus. frac-* « *tio vocis discantus* est. » (Gerbert., *De cantu*, t. 2, pag. 97 et 215.)

(1) Poisson, *Traité du chant grégor.*, pag. 141... De hymnorum cantu apud Cluniacenses audiendus est Udalricus : Quanquàm Hymnorum illorum melodia ità sit plana et in directum..., quod nobis relictum a simplicitate seniorum nostrorum adhùc ità tenetur, hujusmodi tamen cantum ipse non probabat, undè subdit : Et si qua persona esset idonea quæ id D. Abbati suggereret et suaderet, fortassis emendari juberet. (Martenius, *De antiquis Monachorum ritib.*, pag. 26.)

D'un autre côté, il est certain que le mode d'exécution propre au chant liturgique, n'excluait pas une autre forme de l'art, celle du chant rhythmé, et que l'usage de l'adapter aux Hymnes, est très ancien dans l'Eglise. Dès l'an 360, S. Hilaire de Poitiers, au retour de ce glorieux exil qui l'avait mis en contact avec les Grecs, essayait de l'introduire dans son diocèse, non sans rencontrer beaucoup de résistance; car les Gaulois aimaient les mélodies uniformes et calmes (1). Mais à S. Ambroise était réservé l'honneur de l'instituer régulièrement et de le populariser, sur la fin du même siècle. En réformant la liturgie musicale de son église, il y établit non-seulement la psalmodie alternative, mais le chant des Hymnes, à l'imitation des Orientaux (2) : ceux-ci avaient toujours été très sensibles aux charmes du rhythme, même dans leurs

(1) Narrat S. Hieronymus ex libro Hymnorum S. Hilarii, qui excidit, in Hymnorum carmine *Gallos* indociles vocari. Igitur oportuit arte aliquâ et institutione non modicâ opus fuisse. (Gerbert, *De cantu,* tom. I, pag. 204; Voir aussi le Dictionnaire de M. D'Ortigue, v° *Hymne.*)

(2) Non longè cæperat Mediolanensis ecclesia genus hoc consolationis et exhortationis celebrare magno studio fratrum concinentium vocibus et cordibus... Tunc Hymni et Psalmi ut canerentur secundùm morem Orientalium partium, ne populus mæroris tædio contabesceret, institutum est; et ex illo in hodiernum retentum, multis jam ac pænè omnibus gregibus tuis et per cæteras orbis partes imitantibus. (August., *Confess.*, lib. 9, cap. 7.)

Il est bien vrai, comme le remarque Mabillon, que le chant des Hymnes ne fut pas introduit dans la *liturgie romaine,* avant le douzième siècle; mais on ne peut douter qu'il n'ait été usité longtemps auparavant, soit dans les assemblées des fidèles, soit dans la liturgie de certaines églises, et spécialement dans l'ordre de St-Benoit : « De Hymno- « rum usu apud veteres monachos nihil apud Cassianum aliasque Orien- « talium Patrum regulas... Inter monachos ex primis eos susceperunt « S. Benedictus in Italiâ, Cæsarius et Aurelianus in Galliâ. » (D. Martène, *De antiquis Monachor. rit.*, pag. 26.)

assemblées religieuses, comme le témoignent S. Basile et S. Jean Chrysostôme (1). Le saint Archevêque de Milan, initié dans sa jeunesse à tous les secrets de leurs arts et spécialement de leur musique, n'hésita pas d'appliquer cette forme si attrayante au culte divin, « et c'est par là principalement, nous disent tous les auteurs du moyen-âge, que le chant ambroisien a « toujours été distingué du grégorien (2); et *c'est encore ainsi*, « ajoutent-ils, *que nous chantons très souvent, en mesure*, « *comme si nous scandions des vers* (3). » On ne peut donc douter qu'au moyen-âge, il n'y ait eu, pour certaines Hymnes, un rhythme musical, dont les règles s'appliquèrent aux Proses, dans la seconde partie du neuvième siècle (4).

Mais quel était ce rhythme? Le même exactement que celui

(1) S. Basilius mentionem facit *rhythmorum harmonicorum*, quem locum S. Ambrosius respiciens *claustra rhythmorum* nominat; et apud S. Chrysostomum *rhythmo* compositum divinum canticum memoratur. (Gerbert, *De cantu*, tom. 1, pag. 199.)

(2) Ipsa rhythmi metrique ratio, quatenùs cum cantu melodico conjuncta est, propria dici potest cantui *Ambrosiano*, uti ex Joannis musicâ discimus : « Sunt, inquit is, et aliæ quam plurimæ modulandi species « egregiæ... Cantus hujusmodi accuratos vocant; hos etiam metricos per « similitudinem appellant, quòd more metrorum *certis legibus* dimetiantur, quemadmodùm sunt Ambrosiani. » (Gerbert, *Ibid.*, p. 253.)

(3) Sunt verò quasi prosaici cantus... Metricos autem cantus dico, quia sæpè ità canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cùm ipsa metra canimus..., more perdulcis Ambrosii. (Guidon. Aret., *Microlog.*, pag. 16.) Le mot *quasi* exprime une restriction importante, sur laquelle nous reviendrons.

(4) Voir sur l'origine des *Proses* l'article de M. d'Ortigue. Le chant romain, tel qu'il se pratiquait en France avant la réforme liturgique du dix-huitième siècle, ou le romain-gallican, renfermait un très grand nombre de Proses, fruits de la foi et du génie de nos pieux ancêtres. Aujourd'hui la liturgie romaine pure, n'admet que les Proses de Pâques, de la Pentecôte, de l'Office du Saint-Sacrement et de l'Office des Morts.

de l'ancienne musique des Grecs, répondent Gerbert et D. Jumilhac (1); et ce sentiment s'appuie sur des raisons qui, indépendamment de l'autorité de ces deux grands maîtres, nous le feraient tenir pour très probable. 1° Le chant des Hymnes, comme nous l'avons remarqué, est d'origine orientale; or, il faut bien reconnaître qu'en Orient, il était de temps en temps rhythmé, dans le sens rigoureux du mot, puisque ces *rhythmi harmonici* dont parle S. Basile, étaient marqués dans certaines églises, *tragico etiam modo*, par des mouvements de pieds et de mains, peu compatibles avec la gravité qu'exige le lieu saint (2). 2° L'institution de ce genre de cantilènes, avait pour but d'attacher les fidèles aux assemblées religieuses, de les prémunir contre l'ennui que cause la monotonie, *ne pia plebs mœroris tædio contabesceret*, de les détourner des chansons profanes; elles devaient avoir par conséquent un caractère tout à la fois simple, vif, animé, populaire. Or on ne pouvait mieux les populariser, qu'en les assimilant, sous le rapport du rhythme, à la musique vulgaire; car si celle-ci con-

(1) D. Jumilhac, pag. 138, 142... Semper in suis principiis ab antiquissimis temporibus quodam obtinuit usu (genus illud musicæ quod figuratum et mensuratum dicitur) alteram modulandi partem constituens, quæ, ut loquitur Martianus Capella, *rhythmicis* et melicis astructionibus continetur. (Gerbert, *De cantu*, tom. II, pag. 121.) Voir aussi la note 2, de la page précédente, où les mots *certis legibus* n'expriment pas un rhythme vague et indéterminé, comme celui du plain-chant.

(2) Etenim non venerunt monachi in hanc eremum, ut assistentes Deo vocem elevent et cocinnant sonos, ac manus pedesque moveant (scilicet sicuti fit in Alexandrinâ ecclesiâ). (*Gerontikon* S. Pambonis, inter *Scriptores*, Gerberti, tom. I, p. 3, et tom. I *De cantu*, p. 207 et seq.)

Ipse Theophilus Imperator (sæcul. nono), teste Cedreno, ambiebat et musicæ laude excellere, Hymnos quosdam et carmina componens... Ac ferunt eum carminis amore illectum, in solemnibus ad magnam ædem conventibus, ne manûs quidem ad cantûs artificiosam agitationem detrectâsse. (Gerbert, *De cantu*, tom. 2, pag. 12.)

servait parfois, comme nous le croyons, les formes du chant liturgique, dont elle ne différait point par sa notation, souvent aussi elle employait, pour animer ses accents, la mesure proprement dite, comme l'ont prouvé M. Fétis et M. de Coussemaker (1). 3° Mais une preuve plus puissante que toutes les autres, est celle qui résulte d'un examen attentif de la doctrine des vieux théoriciens grecs, et des théoriciens du moyen-âge ; car cet examen ne permet guère de douter qu'il n'y ait eu, entr'eux, parfaite identité de principes au sujet du rhythme musical, et que ces principes n'aient été appliqués fréquemment au chant des Hymnes et des Proses. Exposons successivement chacun des termes de la comparaison qui doit faire ressortir cette conclusion.

Aristide Quintilien, musicien grec, dont le traité *De musicâ,* paraît avoir été écrit sous le règne d'Auguste, définit en ces termes le rhythme musical : « Le lien qui unit et coordonne « les uns par rapport aux autres, les *pieds* dont se compose « la durée des sons (2). » Il avait donc pour objet *matériel* les *pieds musicaux,* ces quantités temporaires dont chacune se divise en deux fractions égales ou inégales, correspondant, l'une à un *frappé,* sous le nom de *thesis,* et l'autre à un *levé*, sous le nom d'*arsis*. Si ces fractions (ou temps) étaient égales, c'est-à-dire, dans le rapport de 1 à 1, le rhythme aussi s'appelait *égal;* mais si l'une était double de l'autre ou dans le rapport de 2 à 1, le rhythme se nommait *double*, termes beaucoup

(1) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique,* pag. 173; *Histoire de l'harmonie*, pag. 74. Il est même assez vraisemblable, selon M. de Coussemaker, que les poètes chrétiens ont quelquefois adapté à leurs compositions, la mélodie de certains chants populaires, qui étaient bien mesurés, et qui conservaient cette forme dans l'Eglise.

(2) Systema aut nexus temporum inter se ordinatorum. (Lib. I, p. 31.)

plus justes et plus exacts que ceux de rhythme *binaire* et *ternaire*, qui sont usités depuis longtemps pour exprimer ces deux espèces de rapports (1).

On donnait encore différents noms au rhythme musical, envisagé dans ses rapports avec les différents pieds de la métrique; car on ramenait tous ces pieds à l'un des genres précédents, au rhythme égal ou double (ou sesqui-altère, maintenant supprimé); et le premier recevait alors la dénomination spéciale de rhythme *dactylique*, le second s'appelait *iambique* ou *trochaïque*, parce que, sans observer invariablement l'ordre de succession et la valeur absolue de chacune des syllabes dont se composaient le dactyle, l'iambe et le trochée, ils reproduisaient exactement le rapport qui existe entre le *levé* et le *frappé*, dans chacun de ces différents pieds (2).

(1) Rhythmus aut par est, ut dactylus, unam enim syllabam parem brevibus habet (- ∪ ∪); aut duplex, ut iambus, nam est ex brevi et longâ (∪ -), quique ei est contrarius (- -); aut sesquiplex, ut pæon, cujus vis est ex longâ et tribus brevibus (- ∪ ∪ ∪), quique ei contrarius, ex tribus brevibus et longâ, vel alio quoquo modo tempora tria ad duo relata sesquiplum faciunt. (Quintil., *Institut. orat.*, lib. 9, cap. 4.)

Ainsi les anciens reconnaissaient, outre le rhythme égal et le rhythme double, d'autres espèces de rhythmes inégaux, qu'il nous suffit d'indiquer ici, parce qu'ils ne sont usités ni dans le chant de l'Eglise, ni dans la musique moderne, savoir : le rhythme *sesquialtère*, qui supposait entre deux temps le rapport de 2 à 3 ou de 3 à 2, et l'epitrite..., le rapport de 3 à 4. Au rhythme sesquialtère, maintenant supprimé, se rapportaient le pied péonique - ∪ ∪ ∪, et le bacchique ∪ - -, qui équivaut à ∪ ∪ ∪ -. « *Pœnicum* et *hemiolum* dicunt numerum qui tantumdem habeat, quantùm alius et insuper hujus dimidium, ut si compares tres et duo. » (Marii Victorin., lib. 1, pag. 2485, edit. Putschii.)

(2) On dit, dans le sens indéfini, *le rhythme*, comme nous disons *la mesure; le rhythme à deux temps, à trois temps;* et dans le sens défini, *un rhythme*, comme nous disons *une mesure, la première, la seconde*

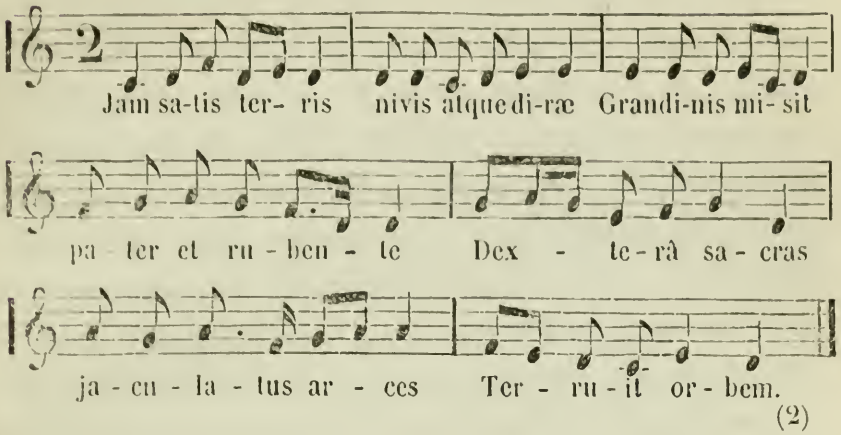
Qu'on le remarque bien : ce serait la plus grossière de toutes les méprises, de supposer, comme l'ont fait plusieurs écrivains modernes (1), que ces sortes de rhythmes n'admettaient d'autres combinaisons de temps, que celles qui sont déterminées par les poètes et les grammairiens, sous ces noms de *dactylique*, d'*iambique*, etc. Les musiciens avaient égard, dans ces dénominations, beaucoup plus au rapport voulu par ces différents pieds entre les temps de l'*arsis* et ceux de la *thesis*, qu'au nombre, à la qualité et à l'ordre de succession de leurs syllabes longues et brèves, tels que les prescrivait la prosodie. Ainsi le rhythme dactylique comprenait non-seulement le dactyle - ∪∪, mais encore le spondée - -, l'anapeste ∪∪ -, le pyrrique ∪ ∪, le procéleusmatique ∪ ∪ ∪ ∪; de même le rhythme iambique et le trochaïque pouvaient renfermer, l'un et l'autre, outre l'iambe ∪ -, et le trochée - ∪, des tribraques ∪ ∪ ∪, des ioniques - - ∪ ∪, parce que tous ces pieds reproduisaient le rapport de 1 à 1 ou de 2 à 1, parce qu'ils étaient tous réductibles à l'un des genres précédents; et c'était là l'objet formel de la rhythmique, de réduire les sons à l'unité, tout en les divisant, sous le rapport de la durée,

mesure, etc. Toutefois, dans ce dernier sens, ce sont, à proprement parler, les *pieds rhythmiques* qui correspondent aux mesures, et il en faut plusieurs pour faire un *rhythme*, comme il faut plusieurs pieds métriques pour faire *un mètre* ou *un vers*. (M. Vincent, *Notices des manuscrits*, etc., pag. 199.)

(1) Deux causes, dit M. Vincent, membre de l'Institut, paraissent avoir jusqu'à présent empêché que l'on ne se fît, peut-être en France plus qu'ailleurs, des idées nettes sur le rhythme musical des anciens : la première, c'est que l'on n'a pas assez remarqué la différence capitale qui existe entre la *métrique* et la *rhythmique;* la seconde, c'est que l'on a trop confondu diverses espèces de rhythmes, qui sont cependant très distinctes. (*Notices sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique*, pag. 198.)

par séries, dont chacune devait suffire au double mouvement de l'*arsis* et de la *thesis* (1). Exemple :

Mélodie du rhythme dactylique.



(2)

(1) *Histoire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres; Dissertation sur le rhythme*, par Burette, pag. 155, tom v. « Omnis « structura ac dimensio et copulatio vocum constat aut *numeris* (*numeros ῥύθμούς* accipi volo) aut metro, id est dimensione quàdam. Quod « etiamsi constat utrumque pedibus, habet tamen non simplicem differentiam : nam rhythmi, id est, numeri spatio temporum constant, « metra etiam ordine... Sed et hoc interest, quòd rhythmo indifferens « est, dactylusne illas priores habeat breves, an sequentes; tempus enim « solum metitur, ut a sublatione ad positionem iisdem sit spatiis pedum. « In versu pro dactylo poni non poterit anapæstus aut spondæus... Neque « solùm alium pro alio pedem metrorum ratio non recipit, sed ne dactylum quidem aut fortè spondæum alterum pro altero. Itaque si quinque « continuos dactylos (ut sunt in illo : *Panditur interèà domus omnipotentis olympi*) confundas, solveris versum. Sunt et illa discrimina, quòd « rhythmis libera spatia, metris finita sunt... Inania quoque tempora « rhythmi faciliùs accipient, quanquàm hæc et in metris accidunt. Major « tamen illic licentia est, ubi tempora etiam animo metimur. » (Quintil., *Institut. orat.*, lib. 9; Voir aussi D. Jumilhac, 3e part., ch. 2, p. 140.)

(2) Horatii Odar., lib. 1, 2... La mélodie de cette ode est la même que celle de l'Hymne *Ut queant laxis*, indiquée par Gui d'Arezzo à son confrère Théobald, comme exemple mnémonique des notes de la gamme. Cette mélodie a-t-elle été faite primitivement pour l'*Ode à Philis*, et adaptée ensuite à l'Hymne de S. Jean, ou transportée de la seconde pièce

On voit par cet exemple, que le rhythme musical, au lieu de se traîner servilement sur la lettre et dans les limites de la *quantité syllabique*, s'en écarte souvent pour maintenir l'ordre de ses proportions, et qu'il ne craint pas d'allonger ou de raccourcir un grand nombre de syllabes, ou de rendre de temps en temps égales, selon ses besoins, celles qui ont prosodiquement une valeur différente : *sătĭs terris..., ătquĕ..., grandĭnĭs misit..., ĕt rŭbente..., dextĕră sacras.* C'est ce que Longin dit formellement : « Le rhythme donne aux temps « l'extension qu'il lui plaît, jusqu'à faire bien souvent d'un « temps bref un temps long. » — « Si l'on remarque chez les « poètes lyriques ou tragiques, ajoute Mallius Théodorus, des « procédés qui s'écartent des règles communes de la métrique, « que l'on cesse de s'en étonner, et les plus doctes écrivains « l'on dit avant nous : *Ce ne sont pas des mètres, mais des « rhythmes* (1). » De là encore ces paroles de Denys d'Halicarnasse, que l'abbé Lebatteux avait tant de peine à expliquer, ou plutôt qui étaient pour l'excellent abbé une énigme : « Souvent le chant musical allonge les syllabes brèves et « abrège les syllabes longues, et cela, parce que les temps du « chant ne sont point réglés sur la quantité des syllabes, et « qu'au contraire la quantité des syllabes est réglée par les « temps du chant »; ce qu'il prouve par un passage d'Euripide,

sur la première? C'est ce qu'on ne peut facilement déterminer. Remarquons néanmoins qu'on trouve l'*Enéide* de Virgile et les Odes d'Horace, notées dans plusieurs monuments qui ne sont pas les moins curieux du moyen-âge. Ces monuments prouvent que la poésie des auteurs précités, chantée d'abord par les Romains, a continué d'être chantée pendant le moyen-âge, suivant la tradition qui existait encore à cette époque. (De Coussemaker, *Histoire de l'harmonie*, etc., pag. 104.)

(1) *Notices sur divers manuscrits grecs, relatifs à la musique*, par M. Vincent, pag. 160, 166 et suiv.

où en effet la musique observe moins la valeur attribuée aux syllabes par la prosodie, que les valeurs déterminées par le *nombre* qui lui est propre (1). Or, ces paroles s'expliquent tout naturellement d'après les principes que nous avons exposés. Il suit en effet de ces principes, que le rhythme musical n'était pas resserré dans l'ordre de proportions établi par la prosodie entre les syllabes, puisqu'ici la longue était toujours double de la brève ou dans le rapport de 2 à 1, tandis que dans le chant rhythmé, il y avait des longues plus ou moins longues relativement aux brèves d'un même pied, et réciproquement, comme cela se pratique dans la musique moderne (2).

On peut juger de ces variétés d'après la règle rappelée par

(1) *De colloc. verbor.*, pag. 38 et 39, Samoscii, in-4°, 1604... Primitivement, dit l'abbé Arnaud, le chant musical des Grecs, inséparable de la poésie, en suivait le rhythme et n'avait d'autres accents que ceux du langage ; il était purement syllabique. Mais les instruments dont la destination était d'accompagner les voix, ayant fini par s'attribuer un tout autre rôle (innovation qui eut lieu environ cinq cents ans avant l'ère chrétienne), la musique sortit de ses anciennes limites. Elle ne craignit plus de se créer un rhythme à part, et de placer plusieurs sons ou notes sur la même syllabe. De là le passage précité de Denys d'Halicarnasse, et ces paroles de Démétrius de Phalère, qui, pour donner une idée de l'effet produit par le concours des voyelles, les compare à ces groupes de sons affectés à un seul et même élément : « Ce sont, dit-il, comme autant de petits chants, ajoutés au même chant. » Ces passages n'impliquent pas contradiction avec ce que nous avons dit précédemment de la musique grecque, dans son état primitif. (Voir la Dissertation de l'abbé Arnaud, *Mémoires de l'Académie*, tom. 32, pag. 444 et suiv.)

(2) Voir dans la mélodie de l'*Ode à Philis*, la différence établie par le rhythme musical, entre les deux dernières syllabes de *jaculatus*... « Musici non omnes inter se longas aut breves pari mensurâ consistere, « siquidem et brevi breviorem et longâ longiorem dicunt posse syllabam « fieri... Musici qui temporum arbitrio syllabas committunt in rhythmicis « modulationibus aut lyricis cantionibus, per circuitum longiùs extenta « pronuntiationis, tàm longis longiores, quàm rursùs per correptionem

Burette, savoir : que chacun des deux temps du rhythme égal, pouvait varier depuis la durée d'un temps syllabique ou d'une brève, jusqu'à celle de huit, et chacune des deux fractions du rhythme double, de la valeur de deux brèves, à celle de douze (1).

Cependant, quelles que fussent les libertés du rhythme à l'égard de la quantité des syllabes, on ne serait pas autorisé à dire que celle-ci n'imposait plus au musicien aucune réserve. Loin de là, il fallait que par l'arrangement des pieds rhythmiques, la durée des sons s'en rapprochât, le plus possible, comme l'observe M. de Coussemaker (2). De plus, la pénultième des mots trissyllabiques ou plus étendus, devait conserver toujours son caractère de longue ou de brève, selon qu'elle était ou non accentuée. Car l'accent grammatical avait encore ici assez d'influence pour déterminer dans la mélodie telle espèce de rhythme, et pour exclure telle autre espèce qui eut froissé trop violemment les habitudes de la prononciation.

Ces ménagements laissant subsister la règle générale qui subordonnait les temps syllabiques aux temps musicaux, on comprendra facilement qu'il était permis de placer un chant soumis à telle ou telle espèce de rhythme, sur des vers dont le mètre constituait une espèce toute différente et recevait une autre dénomination, par exemple, qu'un chant rhythmé dactyliquement pouvait s'adapter à une pièce de vers saphiques, iambiques, etc., et qu'une mélodie du rhythme trochaïque ou iambique, n'exigeait pas un texte de purs trochées, d'iambes ou de tribraques. Autrement il eut été impossible de ramener à

« breviores brevioribus proferunt. » (Marii Victorini, *Artis grammat.*, lib. I, pag. 2481, edit. Putschii.)

(1) *Mémoires de l'Académie*, tom. V, pag. 154.

(2) *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, pag. 99.

quelques genres de rhythmes, comme nous l'avons dit, les innombrables espèces de pieds distingués par la métrique (1).

Voilà le rhythme, tel que l'ont compris S. Augustin (2), S. Ambroise, Cassiodore (3), et S. Isidore (4), tel que l'a

(1) Servius compte plus de cent sortes de vers différents chez les Latins; selon Ephestion, le nombre en était encore plus considérable chez les Grecs. C'est en vain que pour réduire ces différentes espèces de vers à des classes déterminées, les grammairiens leur ont donné des dénominations prises tant de la qualité, que de la quantité des pieds dont ils étaient composés; les grammairiens ont trouvé, presque à chaque pas, des exceptions à faire; la mesure de ces vers n'était pas toujours exacte; on les trouve souvent avec une et quelquefois avec deux syllabes de plus ou de moins. (L. Arnaud, *Dissert. sur les accents de la langue grecque*.)

(2) Voir surtout, dans le traité du saint docteur, *De musicâ*, le chapitre 1er du 3e livre, et le 1er du liv. 5e, où il signale la différence qui existe entre le rhythme et le mètre. Les paroles suivantes rappellent celles de Denys d'Halicarnasse sur le même sujet :

« Itaque, verbi gratiâ, cùm dixeris *cano* vel in versu posueris, ità ut « vel tu promuntians producas hujus verbi syllabam primam, vel in versu « eo loco ponas ubi esse productam oportebat, reprehendet grammati- « cus, custos ille videlicet historiæ, nihil aliud asserens cur hanc corripi « operteat, nisi quòd hi qui antè nos fuerunt et quorum libri tractantur « a grammaticis, eâ correptâ, non productâ usi fuerint... At verò musicæ « ratio ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis et numerositas perti- « net, non curat nisi ut corripiatur vel producatur syllaba, quæ illo vel « illo loco est secundùm rationem mensurarum suarum. Nam si eo loco « ubi duas longas syllabas poni decet, hoc verbum posueris, et primam « quæ brevis est (*cănо*) longam feceris, nihil musica omninò succenset; « tempora enim vocum ea pervenère ad aures, quæ illi numero debita « fuerunt. » (Cap. 1, lib. 2, *De musicâ*.)

Dans le chap. 8 du 3e liv., et les chap. 13, 14 et 15 du liv. 4, S. Augustin établit très bien la doctrine de l'interposition du silence, généralement méconnue jusqu'ici. (Voir sur ce point l'*Analyse du traité de S. Augustin*, par M. Vincent, pag. 10.)

(3) Scripsit etiam et Pater Augustinus de musicâ sex libros, in quibus humanam vocem rhythmicos sonos et harmoniam modulabilem in longis syllabis atque brevibus naturaliter habere monstravit. (Cassiod., *De septem disciplin.*, ubi *De musicâ*.)

(4) Isidor. Hispalens, *De musicâ*.

défini et parfaitement caractérisé, dans son commentaire sur *Martianus Capella,* Remi d'Auxerre, le maître de S. Odon (1), l'ami et le collègue de Hucbald dans l'école de Rheims (2). Il est donc incontestable que les maîtres du moyen-âge ont fidèlement conservé, sur ce point, comme sur tant d'autres, la pure doctrine des anciens. Mais en ont-ils appliqué les principes exactement, strictement, à un certain nombre de cantilènes, formant dans la musique religieuse un genre à part?

A cette question nous ne pouvons mieux répondre, qu'en citant les paroles du V. Bède et de Gui d'Arezzo. Nous rapprochons à dessein les deux textes qui suivent, parce que l'interprétation du premier jettera, croyons-nous, quelque jour sur le second, et nous aidera à en pénétrer le véritable sens :

(1) Is, teste Johanne in ejus vitâ, Parisiis magistro Remigio Altisiod., inter alias etiam liberales artes, musicam est edoctus et Martianum in liberalibus artibus frequenter lectitavit. Præceptorem quippè in his omnibus habuit Remigium. (Gerbert, *Scriptores*, tom. I, præfat.)

(2) Remy d'Auxerre est nécessairement d'accord avec Aristide Quintilien, dans son commentaire sur *Martianus Capella*, puisque le 9e livre de celui-ci sur la musique, n'est qu'un extrait de l'ouvrage du musicien grec. Aussi on retrouve, quoique dans un autre langage, la définition et tous les principes d'Aristide Quintilien, dans le passage suivant :

« Rhythmus est diversorum temporum ordinata connexio... Hoc in-
« terest inter rhythmum et metrum, quòd rhythmus est sola verborum
« consonantia (id *est*, proportio) sine ullo certo numero et fine, et
« in infinitum funditur nullâ lege constrictus, nullis certis pedibus (pro-
« priè dictis) compositus; metrum autem pedibus *propriis* certisque fini-
« bus ordinatur... Rhythmica verò genera sunt tria, dactylica, ipsa est
« æqua proportio; iambica, dupla divisio; pæonica, sescupla divisio, quæ
« et hemiolia et sesquialtera nominatur...; denique etiam epitritus socia-
« tur, scilicet in proportione sesquialterâ..., cujus rarus est usus...
« *Omnes pedes qui æquali proportione dividuntur, dactylico genere*
« *comprehenduntur, quoniam a dactylo regulam divisionis accipiunt,*
« ut pyrrichius, procleusmaticus, anapestus, etc. » (*Remigii Altisiod. musica*, pag. 68, 80, 84.)

« Videtur rhythmus metris esse *consimilis*... (sed) Rhythmus « *per se* sine metro esse potest, metrum verò sine rhythmo « esse non potest, quod liquidiùs ità definitur : metrum est ra- « tio cum modulatione ; rhythmus est modulatio sine ratione. « Plerùmque tamen casu quodam invenies etiam *rationem* in « rhythmo, non artificii moderatione servatam, sed sono et « *ipsâ modulatione ducente*... *Sic* ad formam metri trochaici « canunt hymnum de die in diem per alphabetum :

« Apparebit repentina
« Dies magna Domini,
« In obscurâ velut nocte
« Improvisos occupans.

« Brevis totus tùm parebit, etc. (1). »

« Metricos autem cantus dico, quia sæpè ità canimus, ut « *quasi* versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cùm ipsa « metra canimus..., more perdulcis Ambrosii. Non autem « parva similitudo est metris et cantibus, cùm et neumæ loco « sint pedum et distinctiones loco versuum, utpotè ista neuma « dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decur- « reret (2). »

D'abord, le sens des paroles de Bède est facile à saisir.

(1) Beda, *De metris*, tom. 90, de la *Patrologie* de Migne, pag. 173. Cet ouvrage du vénérable Bède, ne doit pas être confondu avec celui du *Pseudo-Bède* (*De musicâ quadratâ*), qui se trouve reproduit dans le même volume, et qui est d'un nommé Aristote (onzième siècle). Tout le passage précité du *véritable* Bède, à l'exception de l'exemple qu'il renferme, est tiré textuellement de Maxime Victorin ; mais la définition de celui-ci est plus claire, et peut servir à expliquer celle de Bède : « Rhyth- « mus est metro consimilis, qui sic definitur : est verborum modulatio « et compositio, non metricâ ratione, sed numeri sanctione ad judicium « aurium examinata. » (Maxim. Victor., *De carmine heroico*, pag. 1955.)

(2) Guidon. Aret., *Microlog.*, cap. 15.

Après avoir signalé, comme nous l'avons déjà fait nous-même, la différence radicale qui existe entre le rhythme et le mètre, celui-ci ayant beaucoup moins d'extension que celui-là, l'un (le mètre supposant toujours nécessairement les rapports et l'ordre de succession des syllabes longues et brèves, tels que les détermine la prosodie; l'autre établissant librement, en dehors de ces conditions spéciales, de ces étroites limites, ses proportions, *metrum ratio cum modulatione, rhythmus modulatio sine ratione* (1), Bède continue : « Souvent, « cependant, il arrivera, par accident, qu'on trouvera dans « le rhythme tout ce qui constitue le mètre, *etiam rationem « in rhythmo;* car des sons bien proportionnés dans le « fractionnement de leur durée, ont souvent, indépendam- « ment de la prosodie, un mouvement conforme à celui des « temps dont se compose le pied métrique... C'est ainsi, par « exemple, qu'on chante tous les jours, à l'instar du tro- « chaïque tétramètre (2), l'Hymne *Apparebit,* dont chaque « strophe correspond, par sa première lettre, à l'ordre alpha- « bétique. »

Or, puisqu'on observait, dans le chant d'un certain nombre d'Hymnes, des proportions telles, que la marche des pieds musicaux retraçait exactement celle des pieds métriques,

(1) *Metrica ratio* signifie ici la raison des rapports qui constituent le mètre, ou la forme propre et distinctive du mètre. (Voir sur ce point l'explication claire et solide de S. Augustin, *De musicâ*, lib. 2, cap. 1, lib. 3, cap. 1, lib. 5, cap. 1.)

(2) Metrum trochaicum tetrametrum, recipit locis omnibus trochæum, spondeum omnibus, præter tertium. Currit autem alternis versiculis, ità ut prior habeat pedes quatuor, posterior pedes tres et syllabam... In quo aliquandò et tertio loco prioris versiculi, spondeum reperies. (Beda, *De metris*, pag. 175; Voir M. Quicherat, *Versification latine*, pag. 287; Daniel, *Thesaurus hymnologicus*, tom. 1, pag. 194.)

etiam rationem in rhythmo, donc le rhythme de ces Hymnes ou de leurs mélodies, n'était pas un rhythme vague et indéterminé, comme celui du chant plane; il ne consistait pas seulement dans une chute grave ou rapide sur la pénultième de chaque vers. Cette conclusion nous paraît incontestable.

A la vérité, cette harmonie, cette similitude parfaite dans le mode de développement des deux éléments, n'existait pas toujours; mais nous savons maintenant qu'elle n'est ni nécessaire ni toujours possible, que les pieds prosodiques sont convertibles en d'autres pieds de même valeur, le dactyle - ∪ ∪ en spondée - -, le trochée - ∪ en tribraque ∪ ∪ ∪, etc.; et Bède nous laisse assez entendre que le rhythme musical se maintenait souvent, en renversant ainsi les combinaisons de la métrique, en violant la quantité, quand il nous dit : *Ipsâ modulatione ducente;* car c'est dire, en d'autres termes, que la mélodie portait en elle-même le principe régulateur de ses mouvements dans le temps, et que la coupe, la mesure des premiers sons, une fois déterminée abstractivement, devenait celle de tous les sons suivants, ce qui ne pouvait se concilier toujours avec les exigences du mètre ou de la prosodie, *non artificii moderatione.* Rien de plus juste d'ailleurs, que ces autres paroles : *Videtur autem rhythmus metris esse consimilis;* elles expriment une analogie frappante, mais rien de plus, parce qu'en effet tous les traits de ressemblance des deux éléments, n'effacent pas leur forme propre et distinctive, la différence intrinsèque et radicale qui les sépare, *metrum est ratio cum modulatione, rhythmus modulatio sine ratione.*

D'après ces considérations que nous suggère le V. Bède, le texte de Gui d'Arezzo s'expliquera de lui-même, ou plutôt, le sens en est déjà tout fixé. « Il y a, dit ce grand maître, des « chants prosaïques, dans lesquels on examine assez peu si

« les phrases et les incises de la mélodie sont exactement, ri-
« goureusement proportionnées entr'elles, parce qu'elles sont
« là comme les différentes parties d'un texte en prose (1); mais
« il est d'autres chants, que j'appelle *métriques*, et à bon
« droit; car ce nom est justifié par le mode d'exécution qui
« leur est propre. Souvent en effet, nous chantons de telle
« sorte, qu'il semble que nous scandons des vers avec leurs
« pieds, comme il arrive quand le chant s'adapte à un texte
« mesuré. *Metricos autem cantus dico, quia sæpè ità cani-*
« *mus, ut quasi versus pedibus scandere videamur.* »

Evidemment il ne s'agit pas ici de pieds métriques proprement dits, comme l'indiquent ces mots : *Ut quasi versus,* mais de pieds qui ont avec ceux de la métrique une ressemblance qui justifie ce nom, *metricos* (2), une ressemblance telle qu'on pourrait facilement s'y méprendre et que plusieurs s'y méprennent tous les jours. Tels sont les pieds *musicaux*, les pieds *rhythmiques*, absolument semblables à ceux des vers, comme le dit Quintilien, par leur étendue totale, par l'espace qu'ils occupent de l'*arsis* à la *thesis* inclusivement, mais souvent bien différents des pieds prosodiques, des *mètres*, et par l'ordre des temps qui constituent ceux-ci, et par l'application de ces temps aux syllabes, et par l'interposition plus ou moins fréquente des silences, etc (3). Ainsi la pensée de Gui d'Arezzo

(1) Sunt verò quasi prosaici cantus.. , in quibus non est curæ, si aliæ majores, aliæ minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur, more prosarum. (Guidon., *Microlog.*, cap. 15.)

(2) Cantus tamen hujusmodi musici accuratos vocant. Hos etiam metricos per similitudinem appellant, quod more metrorum *certis legibus* dimetiantur, quemadmodùm sunt Ambrosiani. (*Anonymi manuscript. codex Casinens. sæculi XI.*) Hunc sub nomine Joannis designat Gerbertus, *De cantu*, tom. 1, pag. 253, et tom. 2, pag. 2.

(3) Constat utrumque pedibus ; habet tamen non simplicem differentian : nam rhythmi, id est, numeri, spatio temporum constant, metra

et ses paroles concordent parfaitement avec celles du V. Bède : *Ut quasi versus pedibus scandere videamur.— Videtur autem rhythmus metris esse consimilis.*

On s'étonnera peut-être de ne rencontrer, dans tous les ouvrages du plus habile musicien du onzième siècle et de tout le moyen-âge, qu'un seul passage, et un passage assez court, sur le chant mesuré. Mais on s'expliquera facilement cette espèce d'omission, si l'on considère que tous les traités de Gui et ceux de ses devanciers, ont pour objet le chant liturgique; qu'il se proposait uniquement d'en établir les principes et d'en faciliter à tous l'application, par l'introduction d'une bonne méthode; que d'ailleurs la musique mesurée, à laquelle on ramenait de temps en temps la mélodie des Proses et des Hymnes, constituait un genre à part, dont le type n'était pas encore donné par la notation (1). Mais que ce genre si différent du grégorien, ait été connu de Gui d'Arezzo, c'est un fait qu'il est difficile de révoquer en doute, lorsque lui-même nous parle formellement de *chants métriques* (2), et que, peu de temps après lui, Francon de Cologne en expose complètement la théorie, comme il a soin d'en avertir, d'après l'enseignement oral des maîtres précédents (3).

etiam ordine, etc. (Voir la pag. 281.)

(1) De même qu'il y avait, dans le plain-chant, une espèce de rhythme vague, et certaines variétés de durée, il y avait aussi des signes pour exprimer ces variétés temporaires, avant l'époque de la notation proportionnelle. Gui d'Arezzo le dit positivement : « Quæ (voces) sint morosæ et subitaneæ, in ipsâ neumarum figurâ monstratur. » (*De ignoto cantu*, pag. 57.) Mais ces signes n'étaient pas si précis, si nettement dessinés, que ceux de la notation proportionnelle, et ce degré de précision n'était pas nécessaire, puisque le rhythme du plain-chant ne supposait pas le rapport exact de 1 à 1 ou de 2 à 1, mais seulement une égalité de temps approximative ou une différence sensible de mouvement, entre tel ou tel son, telle et telle phrase ou période mélodique. (De Coussemaker, p. 122.)

(2) D. Jumilhac, 3e part., ch. 4, pag. 150.

(3) Quoniam cùm videremus multos tàm novos quàm antiquos, in

Jusque là, ou jusque vers la fin du onzième siècle, le rhythme musical se déterminait *abstractivement*, c'est-à-dire, non d'après la notation proportionnelle, qui n'existait pas encore, non absolument d'après le texte littéraire, dont la quantité restait l'élément du mètre, mais d'après des considérations, des raisons de convenance, tirées, tant de la nature de la mélodie, que de la qualité de certaines syllabes privilégiées entre toutes les autres. Car le rhythme, tout en modifiant les temps prosodiques, ne devait pas les étendre ou les resserrer au-delà de ses besoins, ni dénaturer, comme nous l'avons dit, les syllabes médiaires. Or, au douzième siècle, apparaissent les notes et figures diverses du chant mesuré, *musica figurata*, moyen facile et ingénieux d'exprimer ce qui se pratiquait auparavant, de rendre visibles et appréciables à l'œil aussi bien qu'à l'oreille, toutes les valeurs temporaires des sons, et leurs proportions.

Mais ne nous y trompons pas, cette innovation, toute importante qu'elle est, a pour objet les signes et non les choses qu'ils représentent (1). Le rhythme, en se faisant de ces divers

artibus suis de mensurabili musicâ multa bona dicere..., proponimus ipsam mensurabilem musicam sub compendio declarare; benè dicta aliorum non recusabimus interponere. (*Franconis musica* et *Cantus mensurabilis*, Gerbert., *Scriptores*, tom. 3, pag. 2.) Au commencement du treizième siècle, Jérôme de Moravie parle dans le même sens : « Quâ « quia quædem nationes utuntur communiter, et quia antiquior est om- « nibus, vulgarem esse diximus. » (*Tractatus de musicâ*, cap. 6.)

(1) Aliud novum musicæ genus quod mensuratum seu figuratum dicitur, vergente demùm medio hoc ævo sic recens invectum conformatumque est, ut tamen *semper in suis principiis ab antiquissimis temporibus* quodam obtinerit usu, alteram modulandi partem constituens. (Gerbert, *De cantu*, tom. II, pag. 121.) Ainsi ce chant est *nouveau* dans sa notation, et on lui a donné le nom *nouveau* de chant figuré; mais *ancien dans ses principes*, dont on a toujours fait plus ou moins l'application.

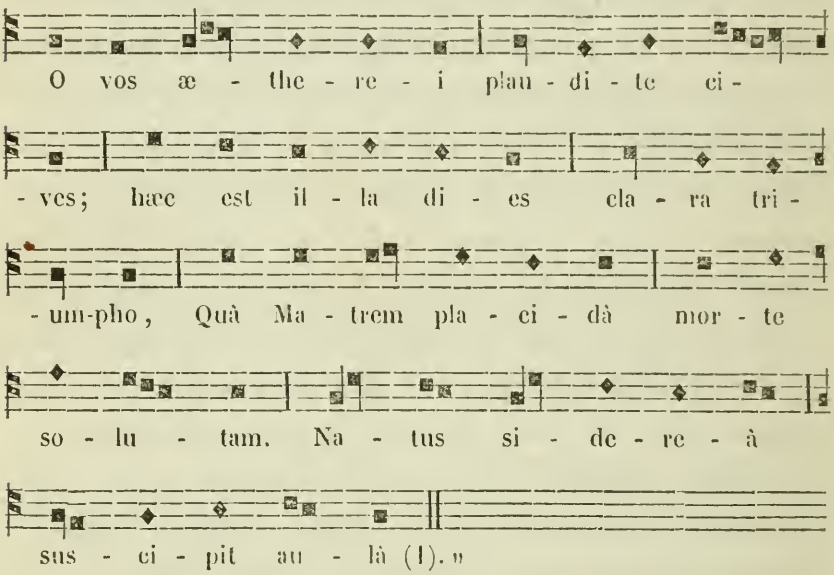
signes un moyen, ne change pas de nature. Il n'admet plus, il est vrai, dans le chant de l'Eglise, qu'un très petit nombre de pieds ou de modes, qui suffisent à tous les besoins; il est moins varié dans son application (1), mais il conserve toujours les mêmes formes intrinsèques. Francon, Marchette de Padoue et le Père Kircher ne nous en donnent pas une autre idée, que les théoriciens grecs et ceux qui les ont suivis dans la première période du moyen-âge.

Après avoir défini le rhythme dans les mêmes termes qu'Aristide Quintilien : « Il y a une grande différence, ajoute « le P. Kircher, entre les pieds de la musique et ceux de la « poésie. Car les poètes observent strictement la quantité de « toutes les syllabes dont se composent les pieds propres à « chaque espèce de mètre, tandis que les musiciens ne con- « sidèrent que la quantité des syllabes médiaires ou des pénul- « tièmes, réputant communes toutes les autres, longues ou « brèves sans distinction. C'est donc une étrange méprise de « s'imaginer que la marche du chant doit être subordonnée à « celle des pieds métriques, de telle sorte que les syllabes « longues ou brèves correspondent toujours invariablement à « des notes de même valeur. Ce faux principe ne peut que « rendre la prononciation défectueuse et souvent ridicule, « surtout si on l'applique, sans tenir compte de l'élévation des « notes ou de leur abaissement (2). »

(1) Voir la note G.

(2) Magna tamen inter pedes Musurgis et Poetis usitatos differentia est. Poetæ enim quantitatem syllabarum in pedibus metro alicui debitis exactiùs servant. Musurgi verò ad omnium syllabarum correptionem productionemque non respiciunt, sed mediarum tantùm sive penultimarum syllabarum quantitatem servant; reliquas verò syllabarum quantitates non curant, sive eæ longæ sint sive breves. Ità bissyllabarum pedes promiscuè pro spondæo - -, choræo - ∪, iambo ∪ -, etc., accipiunt mu-

Et cependant, c'est d'après ce prétendu principe, que la plupart des maîtres du dix-huitième siècle ont voulu réformer, en France, le chant des Hymnes et des Proses. « Pour compo-« ser (sur cette partie de l'Office Divin) de nouveaux chants, « dit Poisson, et pour réformer les anciens, il ne faut que sa-« voir la *mesure du vers et sa quantité*. C'est la quantité et la « qualité, ou plutôt la mesure du vers, qui doit en régler le « chant, en sorte qu'en chantant on scande le vers... Enfin « quelque mesure de vers que ce soit, le chant en sera régu-« lier, s'il fait bien scander le vers, par exemple :



surgi... In trisyllabis verò et in tetrasyllabis nonnisi penultimæ syllabæ quantitas attenditur... Ità pro uno pede sumuntur dispondæus (*ōrātōrēs*), antipestus (*cōmpărārĕ*), etc...., vel dactylus et tribrachus, (*pēctŏră*, *lĕgĕrĕ*), etc... Ex quibus patet musicos modulos metricis pedibus correspondere nullâ ratione posse, cùm sic sumpti infinitos solæcismos in pronuntiatione pariant... Quod ego nullâ ratione probo, ingentesque in syllabicâ harmoniâ errores et ridiculas omninò pronuntiationes causare potest, præsertim si ascensûs descensûsque notarum nulla ratio habeatur. (*Musurgia univers.*, tom. 2, pag. 30 et seq.)

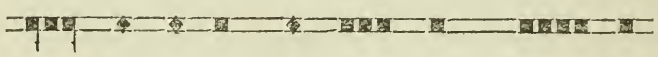
(1) *Traité du chant grégorien*, pag. 133 et 228... Nous regrettons

C'est sur ce modèle qu'on a réformé, dans les nouveaux Antiphonaires, un grand nombre d'Hymnes. Or, en modifiant ainsi cette douce et majestueuse mélodie de l'Hymne de l'Assomption, a-t-on voulu en faire ou non, un chant vraiment rhythmé? Dans le premier cas, elle doit se diviser sur chaque vers en plusieurs séries de notes, offrant entr'elles des rapports de durée bien déterminés, de telle sorte qu'on ait, dans la durée d'un seul *pied rhythmique*, la durée de tous les autres; et c'est ce qu'on chercherait en vain sous la forme donnée par Poisson.

Dans le second cas, elle est purement et simplement du chant plane, et alors pourquoi des notes semi-brèves sur des syllabes fortes, accentuées, comme le sont les antépénultièmes des mots *œthérei, plácidâ, sidéreâ ?* Est-ce donc une nécessité de subordonner le *temps* de toutes les notes, à celui des syllabes, dans le chant plane? Mais le curé de Marchangis voulait ramener le chant des Hymnes à un rhythme régulier, et comme la plupart des musiciens de son époque, il confon-

que M. d'Ortigue, habituellement si bien inspiré, ait reproduit, dans son *Dictionnaire*, la doctrine erronée de Poisson, sans l'accompagner de quelques réflexions. Ici l'office de critique était pour lui très facile; car jamais musicien n'a mieux parlé du rhythme, que l'auteur du *Dictionnaire de plain-chant*. De même qu'il fait très bien comprendre à ses lecteurs (pag. 1180), que le rhythme, pris dans son acception la plus générale, n'est pas la mesure, que la mesure n'est qu'une espèce de rhythme, le rhythme réduit à tel ou tel genre de proportion; de même il pouvait remarquer (à la fin de son article sur le chant des Hymnes, p. 691) que la mesure, le rhythme musical proprement dit, tel que l'entendent les musiciens modernes et tel que l'entendaient les anciens, n'est pas le mètre, que la mesure constitue un milieu entre le mètre et le rhythme oratoire, entre le mètre et le rhythme du plain-chant, et que sur ce point, Poisson s'est gravement mépris, avec les réformateurs prosodistes du dix-huitième siècle. (Voir d'ailleurs dans le *Dictionnaire* de M. d'Ortigue les mots *mesure, mode*, pag. 822 et 831.)

dait le rhythme avec le mètre poétique. De là des vues et des appréciations peu justes, exposées çà et là dans son traité d'ailleurs si excellent; de là ces étranges combinaisons de temps musicaux, qui ne se rapportent à aucun genre, ni au plain-chant ni au chant rhythmé, et qui bien souvent ne satisfont pas même aux conditions qu'il voulait remplir, aux conditions imposées par la métrique; car la première de ces conditions, c'est que toute syllabe réputée longue, ait une valeur double de celle de la brève, rien de plus, rien de moins; et ce n'est pas ce rapport assurément qui se reproduit, dans l'exemple précité, entre les notes des différentes syllabes. On y voit trois et même quatre notes longues ou carrées, groupées sur une seule syllabe, et sur d'autres, une semi-brève seulement :



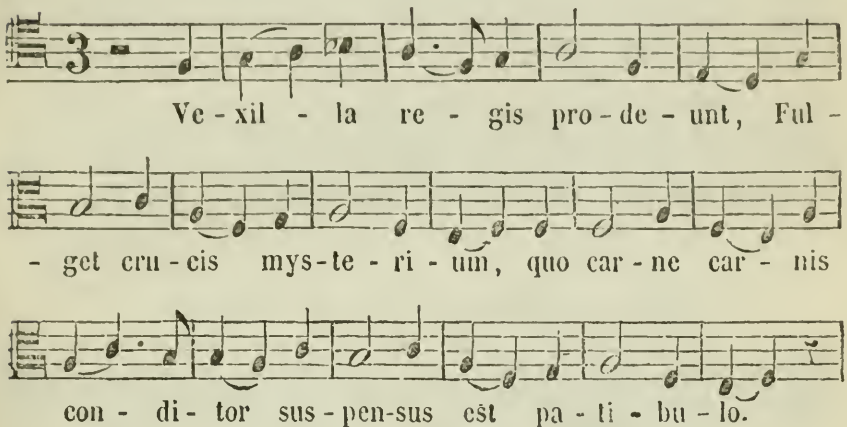
On peut faire la même observation sur le chant de l'Hymne *Stupete gentes,* cité par Poisson, comme un parfait modèle de chant prosodié :

Est-ce ainsi qu'on rend exactement, comme on l'a promis, *la quantité, la mesure du vers?* Fallait-il mutiler, comme on l'a fait souvent, nos plus belles, nos plus touchantes mélodies (1), pour obtenir un pareil résultat? Opposons maintenant

(1) Voir ci-dessus, les phrases mélodiques, correspondant aux mots *ætherei, sidereâ,* etc., où des notes sont supprimées. « On voit, dit « Poisson, que ces changements, pour assujettir le chant à la *quantité* « *du vers,* ne gâtent rien dans sa mélodie si noble et si majestueuse. »

à ce genre de musique bâtarde, qui n'est ni plane, ni rhythmée, ni métrique, tout en affectant les allures du mètre, opposons quelques exemples d'un chant *rhythmé* régulièrement.

Chant iambique (1) :



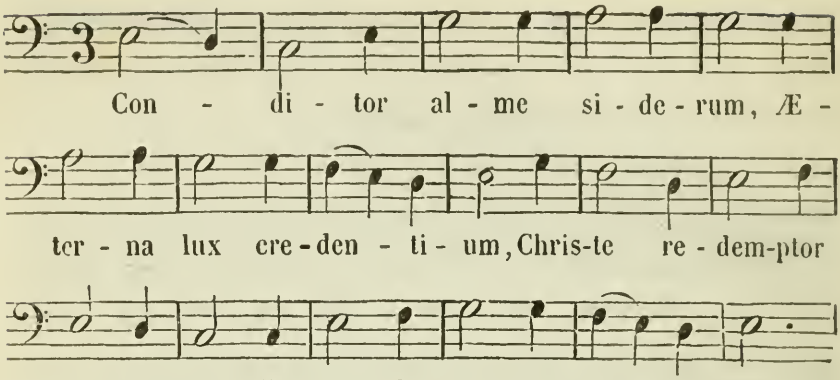
(2)

(*Traité du chant grég.*, pag. 229.) Cette appréciation prouve, selon nous, que les hommes les plus graves et les plus judicieux, ne savent pas toujours se défendre des illusions qui dominent à certaines époques.

(1) Le chant iambique et le trochaïque ont, pour leur mesure entière, trois temps, dont deux sont marqués par leurs notes longues, et le troisième par leurs notes brèves. Cependant il y a, entre l'un et l'autre, cette différence, que, dans le chant trochaïque, la mesure commence par la longue (les deux premiers temps) et par le mouvement de *frappé* ou la *position*, qui s'y fait naturellement. Mais dans l'iambique, la mesure commence par le mouvement de *levé* et par la brève (troisième temps), qui étant naturellement plus légère que la longue, doit, pour ce motif, coïncider toujours avec l'élévation. Alors on supplée le premier frappé ou la première position, par un silence de deux temps. Quant aux trois temps de la dernière mesure de chaque vers, ils se prennent sur la dernière note du vers qui finit, et sur la première note du vers suivant, ou même ils se complètent, à la fin de la pièce, par un silence.

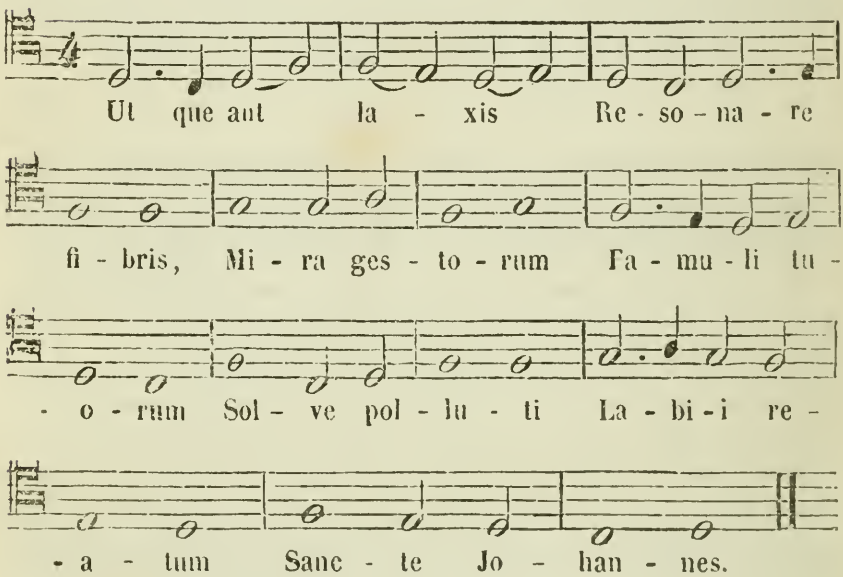
(2) Le mouvement dont on bat chaque espèce de rhythme, peut être plus lent ou plus rapide, sans que ce rhythme change de nature ; car,

Chant trochaique sur des vers iambiques :



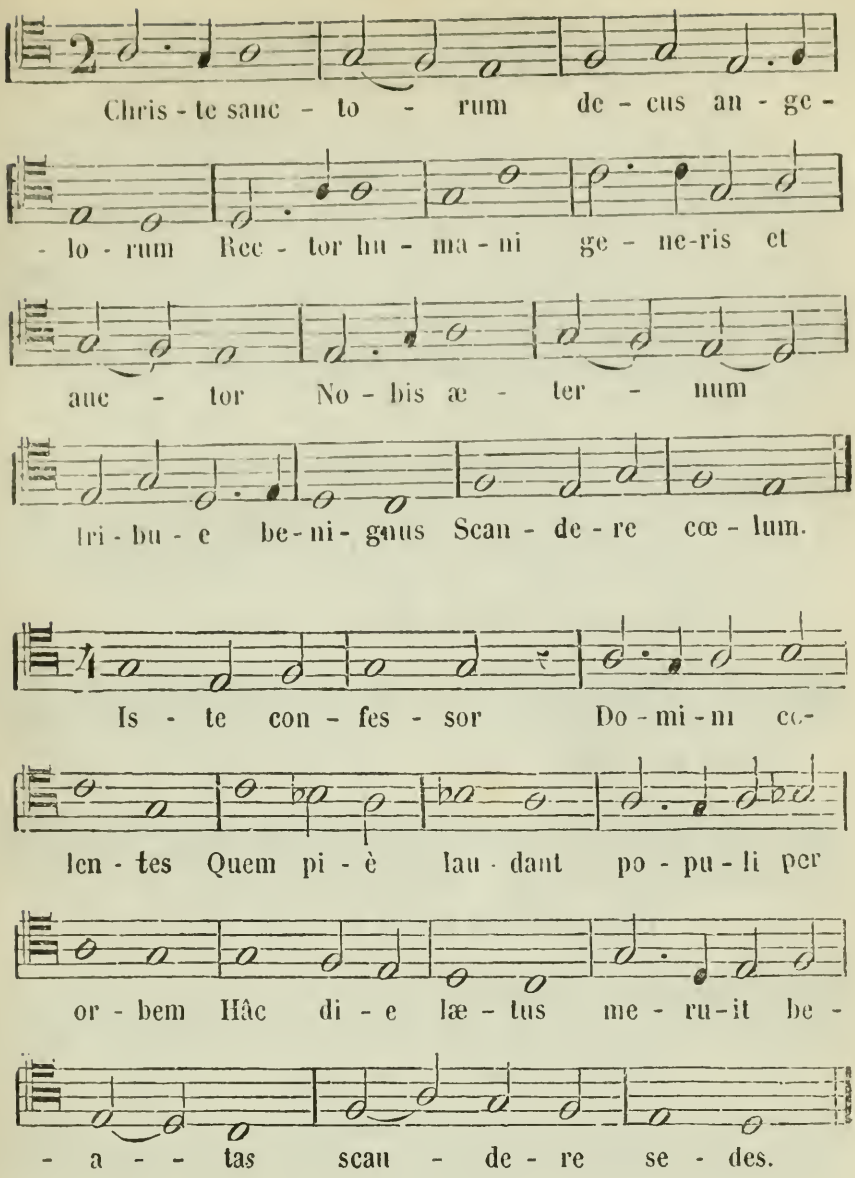
(1)

Chants dactyliques sur des vers saphiques :

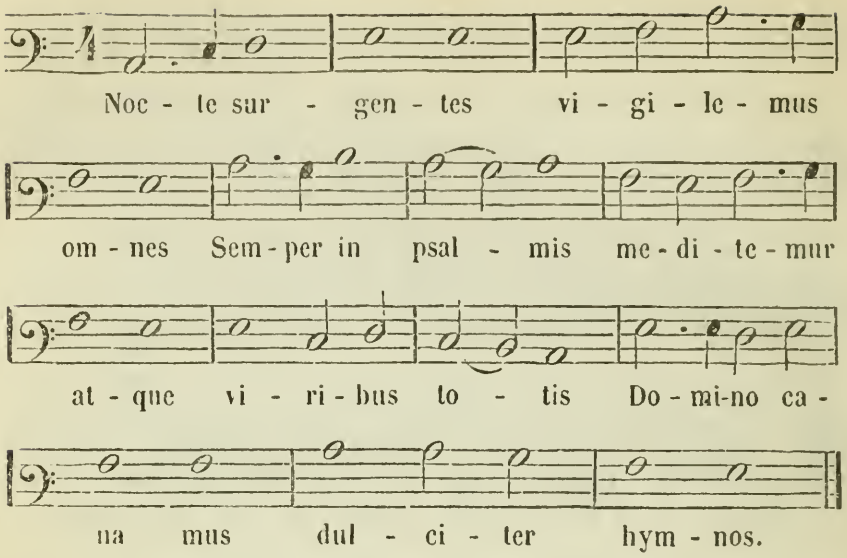


pour qu'il reste toujours le même, il suffit que les deux temps rhythmiques, c'est-à-dire le frappé et le levé, conservent entr'eux la même proportion, quelque soit d'ailleurs leur degré de lenteur ou de vitesse. (Burette, *Mémoires de l'Académie*, tom. v, pag. 154.)

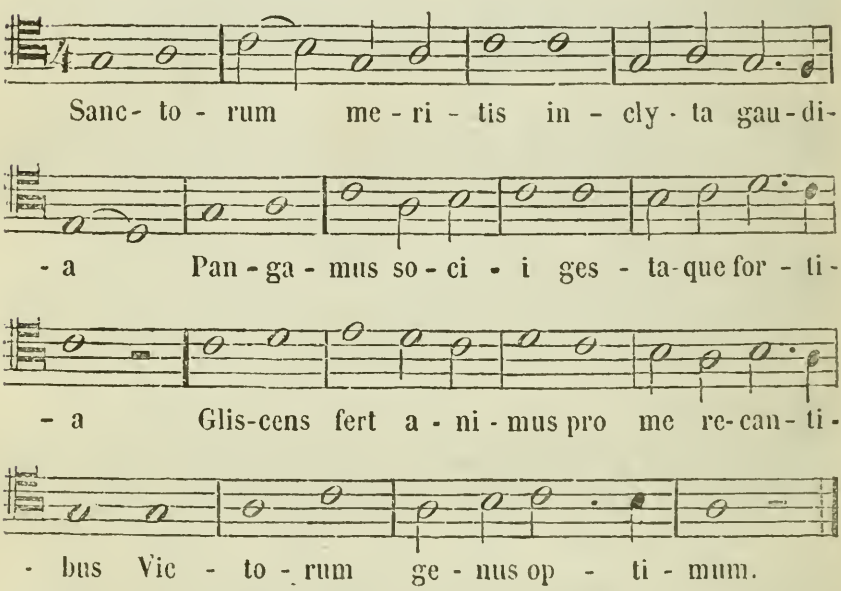
(1) Il est quelquefois nécessaire, pour ne pas briser le rhythme musical de certaines Hymnes, de violer la règle qui défend d'allonger une pé-



nultième brève (*condĭtor* au lieu de *condĭtor*); mais alors, comme le remarque Nivers, cette faute est imputable au poète, qui n'a pas su choisir quelques-unes de ses expressions, et les assortir avec le rhythme du chant. Quand la mesure est bien réglée, cette anomalie ne se reproduit pas dans les autres strophes. (*Dissert. sur le chant grég.*, pag. 96 et 159.) A Rouen et dans quelques ordres religieux, spécialement chez les Prémontrés, le chant des Hymnes *Creator alme siderùm* et *Diem*

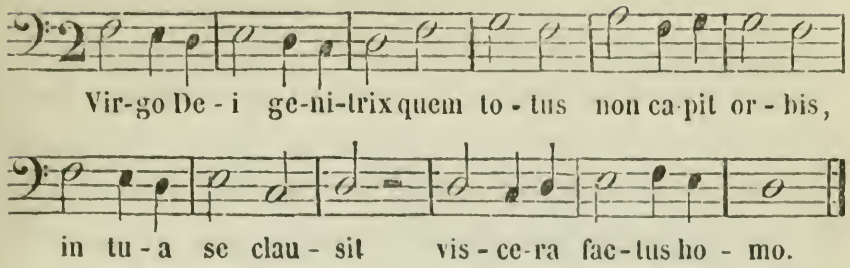


Chant dactylique sur des vers asclépiades :

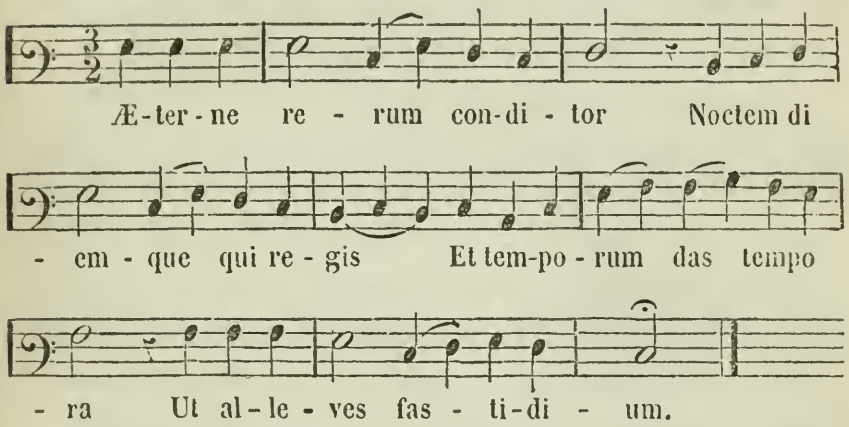


sacratum conditor, commençait par le premier temps doublé ou par une note à deux temps, ce qui lui donnait la forme du trochaïque. Sous cette forme, toutes les syllabes, à l'exception de la première, conservent la même durée qu'elles auraient dans le chant iambique. (Poisson de Bacherville, *Nouvelle méthode*, etc., pag. 162, an. 1789.)

Chant dactylique sur des vers héroïques, mêlés de vers élégiaques :



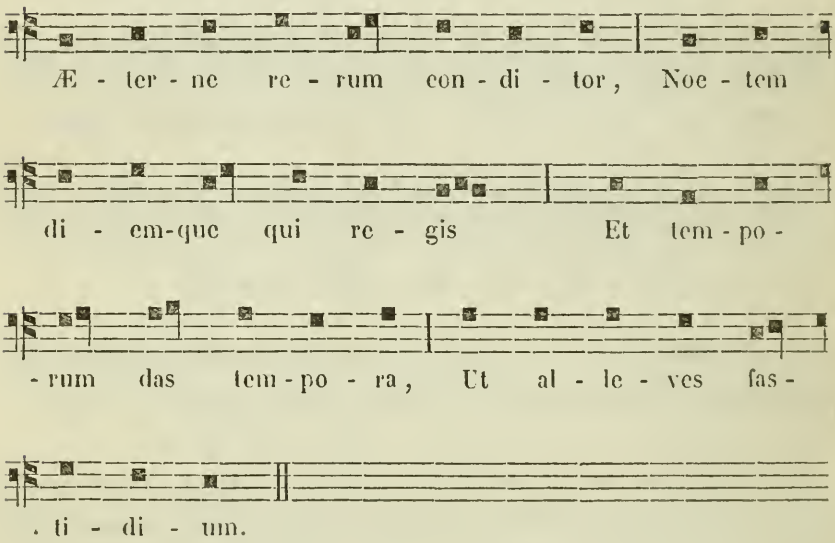
Chant du rhythme ternaire, procédant par dipodies (1) :



Le rhythme de cette mélodie est un des mille exemples qui prouvent qu'au moyen-âge, le mode d'exécution ne se déter-

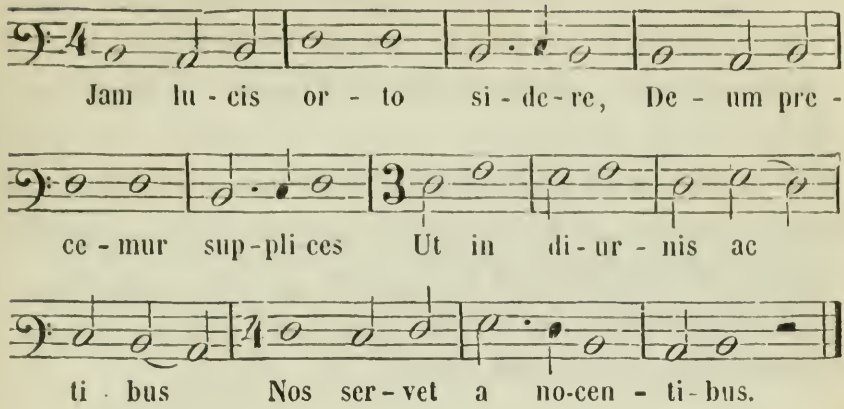
(1) Le rhythme peut se développer de deux manières, en procédant par *monopodie* ou par *dipodie*. Il procède par monopodie, quand chacune de ses mesures ne renferme qu'un *pied simple*, non divisible autrement qu'en syllabes, comme un spondée. Il procède par dipodie, quand chacune de ses mesures renferme deux pieds semblables, ou un pied *composé*, divisible en deux pieds semblables, comme deux iambes ou deux trochées. « Metra autem quædam singulis pedibus, quam Mono-« podiam, quædam binis, quam dipodiam vocaverunt, scandi moris est; « et per monopodiam quidem sola dactylica, per dipodiam verò cætera. » (*Marius Victorin.*, pag 2497, edit. Putschii.)

minait pas toujours d'après la notation ; car le chant de l'Hymne *Æterne rerum,* selon la forme que nous reproduisons, n'est pas une nouveauté. « Je l'ai entendu, non sans un profond « étonnement, dit M. Stephen Morelot, chez les Chartreux, « gens peu enclins à innover, à sacrifier leurs traditions, sur- « tout en ce qui concerne la dignité de l'Office Divin et la « gravité du chant ecclésiastique (1). » Or, afin qu'on puisse mieux apprécier le mode d'exécution, admis dans le cas dont il s'agit, chez les Chartreux, et voir combien il s'écarte de celui que représente la notation originale, nous donnons, sous cette dernière forme, la même pièce, telle qu'elle se trouve dans tous les Hymnaires et Antiphonaires Cartusiens :



(1) Il y a, dans cette communication de M. Stephen Morelot, d'autant plus de générosité, qu'il a une opinion quelque peu différente de la nôtre, sur le rhythme des Hymnes. Nous regrettons de n'avoir pu, dans un temps où notre travail sur ce point n'était pas terminé, lui exposer les motifs qui nous paraissent militer en faveur de notre sentiment. Nous les livrons aujourd'hui à son appréciation éclairée et toujours impartiale.

Chant dactylique mêlé de l'iambique sur le troisième vers :



Ces exemples nous paraissent plus que suffisants, pour faire clairement ressortir la différence, *le milieu,* qui existe entre le chant plane et les chants *mètrés à la moderne.* Ce milieu, c'est le chant rhythmique, dont les proportions, toujours exactes et précises, laissent néanmoins au musicien une très grande latitude dans le choix des *modes,* dans la répartition et l'ordre de succession des temps plus ou moins longs, plus ou moins brefs, et dans la détermination des silences même (1). De là la facilité d'adapter aux Hymnes dont le mètre se compose de différents pieds, des mélodies parfaitement rhythmées, sans modifier la contexture de celles-ci, sans leur donner une allure *saccadée* et *sautillante.*

Qu'on examine attentivement le chant des Hymnes *Sanctorum meritis, Mane surgentes,* etc.; on verra qu'en se prêtant aux formes du rhythme, il ne subit aucune altération, qu'il conserve toujours son caractère grave et majestueux; les chants

(1) Magnum fuisse inter musicam et metricam rationem discrimen... Musicam veterum non tàm arctis legibus coercitam fuisse. (Bell., pag. 19 et 20 : *Notices sur divers manuscrits*, etc., par M. Vincent, p. 162.)

même du rhythme iambique ou trochaïque, ont une allure tout à la fois vive, douce et unie, lorsqu'on en répartit le temps double, sur plusieurs notes formant intervalle entr'elles, ainsi que nous l'avons fait sur l'Hymne *Vexilla regis*. Que si d'autres mélodies, comme celles de l'Hymne *Conditor alme siderum* et du *Veni sancte Spiritus*, ont quelque chose de plus tranché, dans le mouvement inégal que leur imprime la mesure ternaire, eh bien! n'oublions pas que l'usage d'exécuter ainsi ces cantilènes est très ancien, qu'il est populaire, et qu'à ces titres beaucoup d'autres usages ont toujours été conservés religieusement dans l'Eglise.

CHAPITRE VII.

DE L'ACCENT ÉCRIT.

A quelle époque remonte l'usage des signes représentatifs de l'accent. — Leur utilité. — Rapports de ces signes avec la notation neumatique.

On se préoccupe assez peu du soin de conserver, par des moyens artificiels, la prononciation des langues vivantes, lorsqu'elle est pure et nettement déterminée par l'usage. C'est seulement lorsqu'elle commence à se dépraver, ou plutôt, lorsqu'elle a subi déjà des altérations manifestes, profondes, qu'on sent le besoin d'en rappeler les vrais principes, les conditions essentielles, et surtout d'en fixer les *tons* d'une manière stable. C'est alors que les hommes attachés aux saines traditions, s'efforcent de les faire revivre, d'en perpétuer le souvenir, par l'écriture et par tous les moyens que l'art met à leur disposition.

Telle fut l'origine des signes *prosodiques*, des accents notés, chez les peuples anciens. On connaît le système scripturaire des Hébreux, des Chaldéens, des Syriens et des Samaritains. Il ne représentait que les consonnes, parce que les formes du langage usuel déterminaient suffisamment, pour tous ces peuples, celles de la lecture. Mais, après la dispersion des Juifs dans toutes les parties du monde, lorsque la langue sainte était

déjà réduite à l'état de langue morte, les docteurs de Tibériade, aujourd'hui connus sous le nom de *Massorèthes*, comprirent qu'il fallait un secours extraordinaire pour en conserver la prononciation et même l'intelligence. Ils imaginèrent donc les *points-voyelles*, qui répondent à nos voyelles françaises ainsi qu'aux modifications qu'elles peuvent subir, et les *accents musicaux* ou notes musicales (1), ainsi nommés fort improprement, puisqu'ils sont de véritables signes *prosodiques*, dans l'acception rigoureuse qu'on attachait à ce mot chez les anciens.

La même nécessité fit adopter, chez les Grecs, le même expédient. Ce fut, dit-on, Aristophane de Bysance, qui, pour arrêter le désordre résultant du mélange des dialectes, imagina, deux cent quarante ans avant notre ère, un certain nombre de signes destinés à peindre aux yeux l'accent, le chant du discours. Ces signes étaient précisément ceux que nous conservons encore aujourd'hui, sous les noms d'*accent aigu*, d'*accent grave* et de *circonflexe* (' ` ^); encore le grave fut-il généralement supprimé, parce qu'on savait assez qu'il était commun à toutes les syllabes sur lesquelles la voix ne s'élève pas.

Les Latins, toujours empressés à imiter les Grecs, devaient s'emparer tout naturellement d'un procédé si simple et si utile. Ils l'adoptèrent en effet; un passage d'Aulu-Gelle ne permet pas de douter qu'ils ne s'en servissent, à l'époque même de la

(1) Entre les érudits, qui sont le plus versés dans la science épigraphique, plusieurs pensent que les accents et les esprits auraient précédé les points-voyelles. Ils auraient été introduits dans les livres saints, vers le quatrième siècle, pour ramener la véritable prononciation de la langue hébraïque, tandis que les points-voyelles datent du sixième siècle seulement. (*Annales de philos. chrét.*, tom. 6, pag. 516.)

belle latinité : « Les signes qu'on nomme accents chez les « Grecs, étaient appelés par nos anciens, *notes des tons, indi-* « *ces, modérateurs des inflexions de la voix* (1). » Ces signes orthographiques étaient donc *anciens* déjà, un siècle environ après celui d'Auguste. Il est probable néanmoins, qu'on ne les employait que dans les ouvrages théoriques ou traités destinés aux écoles, et que, hors de là, on se contentait de prononcer les accents, sans les écrire. Ce qui rend très plausible cette opinion, c'est l'absence d'une accentuation régulière sur les inscriptions monumentales recueillies jusqu'à ce jour. « Parcours cette ville (la ville de Rome), dit Muret dans un de « ses colloques avec Juste Lipse; cherche : partout se présen- « tent des monuments en l'une et l'autre langue, partout des « pierres. Je veux être pierre moi-même, si tu rencontres « quelque part le signe de ces accents (2). »

La science moderne n'a rien découvert jusque-là, pour répondre à ce défi, rien dans les manuscrits palympsestes ni dans les autres manuscrits les plus anciens, qui d'ailleurs ne remontent pas au-delà du huitième siècle. Il est vrai, M. l'abbé Prompsaut a cru pouvoir opposer à l'incrédulité des érudits, quelques inscriptions qui, au premier aspect, sembleraient porter des traces d'accentuation latine; mais examinées de près, ces pièces de conviction perdent leur valeur, parce qu'elles sont en désaccord avec la théorie de l'accent, telle que l'expo-

(1) Quas Græci *prosodias* dicunt, eas veteres docti tùm notas vocum, tùm moderamenta, tùm accentiunculas, tùm voculationes appellabant. (*Noct. att.*, lib. 13, cap. 6.) Les encyclopédistes du dix-huitième siècle citent de plus un passage de Cicéron (*De Oratore*, lib. 3), qu'ils entendent de l'accent écrit; mais leur interprétation souffre contestation de la part des critiques.

(2) Justi Lipsi, *De rectâ pronuntiat. linguæ latinæ*, pag. 468.

sent Quintilien et tous les grammairiens (1). De là on conclut généralement que ces prétendus signes des *tons*, sont ou des *apices*, dont les anciens se servaient pour marquer les syllabes longues, ou des accents *discrétifs*, c'est-à-dire employés pour distinguer les homonymes, ou des notes qui marquaient concurremment avec le point, la finale des dictions (2).

C'est seulement depuis le quinzième siècle, que l'usage s'est établi d'*accentuer* un grand nombre de livres imprimés, en latin (3), et cet usage, observé maintenant dans la plupart des Missels, des Bréviaires et des Antiphonaires, devrait s'étendre non-seulement à tous les livres liturgiques, sans exception,

(1) On peut appliquer aux inscriptions présentées par M. Prompsaut, toutes les observations que fait Juste Lipse, sur les suivantes :

Liberta. Et. Conjux. Petronia.
Cára. Patrónó, etc...

—

L. Pedánió. L. Lib.
Euphroni
L. Pedánius. Cléméns.

—

Dis. Mánibus
M. Júnio. Cúrione. Eq. R. Leg. XXII. Vic.

Quomodò *Patrónó*, *Pedánió* et *Cléméns*, rectè insculptâ lineâ duplici, si hi accentus? Nam singulos eos singulis vocibus esse, lex et mos jubet. Quomodo item in *Cúrione* primam sedem tenor teneat? Hæc inepta, stulta, nisi id tamen voluerunt, apices eos esse, quîs insignirent (ità suspicor) vocales longas. (*Ibid.*)

(2) C'est M. Prompsaut lui-même qui attribue de temps en temps ces deux derniers sens aux signes en question, exemple : *M'. Aureliús. Augg'. Lib'.*, etc. Il voit un accent discrétif sur ces mots : *germaniá, magná, magnó, opés.* (Prompsaut, *Gramm. latine*, 1re part., liv. 3, ch. 9, pag. 1011 et suiv.)

(3) Ce n'est qu'au septième siècle, que l'usage d'écrire les accents devint général dans les livres grecs. (Christian Wagner, *Die lehre von dem accent* etc., pag. 43.)

mais à tous les classiques. Car s'il est incontestable que l'accent doit ressortir dans la prononciation, et pour l'animer et pour indiquer la différence de beaucoup de mots qui sont matériellement les mêmes, pourquoi ne pas le peindre aux yeux par un trait qui en fixe la position et dissipe à cet égard toute incertitude? Mieux vaudrait sans doute la connaissance des règles, qu'un expédient favorable peut-être à la routine; mais celui dont nous parlons, sert à diriger sûrement les esprits qui sont moins capables de saisir une théorie; et à ceux qui ont l'intelligence des règles, il en rend l'application plus facile. D'ailleurs, en l'approuvant comme un moyen dont l'expérience constate suffisamment l'utilité, nous renouvelons le vœu formé, il y a quelques années, par l'un des membres les plus distingués du corps enseignant, par M. Quicherat : c'est de voir l'accentuation latine reprendre, dans l'enseignement grammatical, la place qui lui est due, la place qu'elle y occupait au moyen-âge et même depuis la renaissance. Alors on avait soin de mettre entre les mains des enfants, dès le début de leurs études, le traité de Priscien ou de Donat (*De accentu*), et plus tard celui d'Alexandre, ou tout autre qui reproduisait plus ou moins exactement le même fonds sous une autre forme. A une époque même où la dialectique, en se développant, menaçait d'absorber la grammaire, des statuts très précis enjoignaient aux *régents* de l'Université, d'accoutumer leurs élèves à bien prononcer le latin, selon les règles de l'*accent* (1). Ces règles n'étaient pas encore effacées au dix-huitième siècle, puisqu'on les trouve assez longuement développées dans la grammaire de Lancelot, alors en vogue dans toutes les écoles.

Pourquoi donc avons-nous rompu la chaîne de ces excellentes traditions? La langue latine, dit-on, est tombée sans retour

(1) Voyez plusieurs de ces statuts, au chap. 2, vers la fin.

au rang des langues mortes. Oui, mais elle reste, avec tous ses chefs-d'œuvre, le fondement, le point culminant de l'enseignement littéraire. Toujours les plus beaux passages des orateurs et des poètes qu'elle a produits, sont et seront lus, expliqués, récités par les humanistes. Or, n'est-ce pas l'accent latin qu'on doit observer dans ces récitations, dans ces lectures faites à haute voix le plus souvent? Y introduire l'accent français, comme on le fait généralement, n'est-ce pas substituer un élément bâtard, hétérogène, à l'élément propre, essentiel, de la prononciation latine, ce qui, d'après la doctrine de tous les maîtres, ne constitue rien moins qu'un barbarisme? C'est aussi se mettre, contre toute raison, en opposition avec la plupart des Académies de l'Europe, puisque partout, excepté en France, la langue latine conserve l'accentuation qui lui est propre.

On fait valoir, pour justifier l'abus, un autre prétexte plus imposant : la crainte de nuire à la prosodie, d'altérer la quantité par une réforme intempestive en faveur de l'accent. Mais déjà des hommes qui occupent un rang distingué dans le monde littéraire, se sont expliqués sur ce point, de manière à dissiper tous les scrupules : « La restauration de l'accent, dit « M. Quicherat, serait d'une exécution très facile, et ne prête- « rait à aucune des objections qu'on élève contre la réforme de « la prononciation grecque. Je serais heureux de la voir se réa- « liser, et d'y avoir concouru (1). » — « Quant à l'étude de « la prosodie, ajoute M. Stephen Morelot, loin que la pratique « de l'accentuation puisse lui porter atteinte, elle en recevrait, « au contraire, une plus vive impulsion, par la nécessité où l'on « serait d'initier les commençants à la connaissance de ses « principales règles, celles qui déterminent la quantité des der-

(1) *Traité de versification latine*, préface de la 13e édition, p. XVI.

« nières syllabes de chaque mot. En outre, on ne voit pas que « l'oubli où l'on a laissé tomber l'accentuation, ait contribué « en rien à faire progresser cette partie de l'enseignement. « Loin de là, rien n'est plus barbare que la manière dont les « vers sont scandés dans les classes, et il faut reconnaître que « cette perpétuelle violation des lois de la prosodie, a sa source « dans la fausse prononciation qui nous fait déplacer l'accent « de chaque mot. L'habitude d'une prononciation correcte « rendrait l'oreille plus sévère pour des fautes de ce genre, et « la différence pratique de l'accent et de la quantité ressortirait « naturellement de leur distinction théorique, qui ne permet- « trait pas de confondre l'élévation de la voix sur une syllabe « avec le prolongement de cette syllabe... Quant à la pronon- « ciation de la prose, ce serait un pédantisme mal entendu que « d'y pousser à une extrême rigueur l'observation des lois de « de la quantité (ce que l'on ne fait pas aujourd'hui), l'exemple « des anciens pouvant être invoqué là avec moins de raison « que jamais, puisque, sans nous faire connaître le détail de « leurs règles, le peu qu'ils nous en ont laissé prouve assez « que, dans les meilleurs siècles, la quantité *usuelle* de cer- « tains mots était fort différente de celle qui leur est attribuée « par les poètes (1). »

On nous pardonnera, nous osons l'espérer, cette digression, qui du reste ne nous éloigne pas de notre sujet, autant qu'on pourrait le croire. Car le langage et le chant ne constituent pas deux arts tellement séparés, qu'ils n'aient plus de principes communs, et qu'ils n'influent l'un sur l'autre dans leur développement plus ou moins régulier. Tant qu'on s'obstinera à dénaturer le latin dans les classes élémentaires, par la suppression ou le déplacement de l'accent, on transportera dans le

(1) *Revue de l'enseignement chrétien*, tom. 1, pag. 239.

chœur ecclésiastique toutes les formes d'une prononciation vicieuse, barbare; et le chant, dont l'effet inévitable sera de mettre en relief ces défauts, n'aura plus lui-même ni grâce ni dignité. Il faut donc en commencer la restauration selon l'ordre naturel suivi par les anciens : *Principiis obsta... Adeò in teneris consuescere multum est!*

Entre le chant proprement dit et celui du discours, nous devons signaler encore un autre rapport longtemps inaperçu, et qui fixe maintenant l'attention des érudits. Non-seulement l'accent renferme dans ses différentes inflexions le germe de la mélodie, comme nous l'avons remarqué (*musices seminarium*) ; mais, de plus, il nous offre, dans les signes représentatifs de ces modifications, les premiers linéaments, le point de départ de la notation neumatique, de cette notation mystérieuse dont se servirent généralement les maîtres du moyen-âge jusqu'au douzième siècle, et qu'on retrouve dans presque tous les manuscrits liturgiques antérieurs à cette époque. C'est M. de Coussemaker qui nous fait cette importante révélation dans la troisième partie de son *Histoire de l'harmonie*. Il expose ainsi son système, en l'accompagnant de documents capables de faire impression sur les esprits les plus prévenus :

L'origine des neumes est dans les accents. L'accent aigu ou l'*arsis*, l'accent grave ou la *thesis*, et l'accent circonflexe, résultant de la combinaison de l'*arsis* et de la *thesis*, sont les éléments constitutifs de tous les neumes. Ces signes tendant, dans l'application, au même but que ceux de la notation musicale, n'était-il pas naturel de s'en servir, pour marquer les inflexions du chant? Quoi de plus simple et de plus logique même, que d'étendre à toutes les syllabes ces petits traits qui, dans le langage ordinaire, s'appliquent à quelques-unes seulement? Il est vrai, les modulations du chant proprement

dit, étant plus nombreuses et plus composées que celles du discours, il fallait des signes un peu plus variés pour les exprimer. Aussi deux sortes de neumes viennent satisfaire à ce besoin : les neumes *générateurs*, qui servent à former tous les autres, qui sont la représentation directe des accents, et les neumes *dérivés*, qui naissent des précédents liés et combinés entr'eux de différentes manières.

Telle est, en peu de mots, la théorie de M. de Coussemaker, théorie simple, claire, et qui a le mérite de s'appuyer sur les faits, sur des monuments authentiques. Néanmoins elle laisse encore à éclaircir plusieurs points délicats, obscurs, qui ont arrêté jusqu'ici toutes les investigations de la science; par exemple : Comment déterminer la hauteur respective des neumes et l'ordre d'après lequel ils s'enchaînent, se succèdent? Comment déterminer l'intervalle qui sépare chacun des différents sons dont un neume *dérivé* est la représentation? Est-ce un intervalle de seconde, ou de tierce, ou de quarte, etc.?

Quand ces questions seront résolues, on aura sous les yeux, on pourra lire un texte musical, plus conforme aux versions primitives, que tous nos textes modernes. Mais alors se présentera un dernier problème, que personne jusqu'ici n'a osé aborder, bien qu'il ne soit peut-être pas aussi ardu que celui qui a pour objet l'interprétation des neumes : il faudra déterminer le vrai mode d'exécution du plain-chant, en retrouver le rhythme.

Puisse la patience des érudits triompher de toutes les difficultés que présente la solution de ces problèmes, et conduire à bonne fin, dans un temps peu éloigné, la restauration si ardemment désirée, du chant grégorien!

FIN.

NOTES

SUPPLÉMENTAIRES.

NOTE **A**, *page* 28.

« *Il fallait, avant tout, l'unité dans ce chant multitudinaire... La liberté de chanter est la même pour tous.* » Ces paroles, comme nous l'avons déjà remarqué, ne s'appliquent pas au plain-chant proprement dit, c'est-à-dire, au chant des Répons, des Introït, des Graduels, des Offertoires, des Communions et même des Antiennes, depuis qu'elles ont pris une forme mélodique bien déterminée; car l'exécution de ces différentes pièces supposait, au moyen-âge, beaucoup plus qu'aujourd'hui, une certaine habileté, acquise non-seulement par la fréquentation des saints Offices, mais par une longue suite d'exercices préparatoires dans les écoles. Elle était donc réservée au préchantre ou à ses assesseurs, et plus tard, aux clercs et aux moines réunis en chœur. Mais le peuple intervenait dans plusieurs parties de l'Office divin, qui restaient à l'état de simples récitatifs, tels que les *Kyrie*, le *Credo*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei*, les réponses aux salutations du célébrant, et même dans le chant d'un certain nombre d'Hymnes et de Proses, qui

étaient pour les simples fidèles, ce que sont aujourd'hui les cantiques religieux (1).

Quant à la psalmodie, elle devait naturellement s'exécuter sans un grand déploiement de voix, à l'origine du Christianisme. C'était assez généralement la coutume, qu'un seul se fît entendre debout au milieu de l'assemblée; tous les autres l'écoutaient en silence, et réunissaient leurs voix à la sienne, seulement sur la fin du Cantique ou du Psaume (2). Mais, dès le commencement du second siècle, S. Ignace d'Antioche divisait la multitude des fidèles en deux chœurs, dit l'historien Socrate, et les instruisait à chanter alternativement les louanges de Dieu, à l'imitation des esprits célestes (3). Théodoret ne rapporte, il est vrai, qu'à l'an 350, cette belle institution. Flavien et Diodore, prêtres d'Antioche, seraient les premiers, selon lui, qui auraient fait chanter dans l'Eglise, les Psaumes de David à deux chœurs, pour opposer cette majestueuse har-

(1) Sequentiam verò non illi soli (cantores) decantant, sed chori communiter jubilant. (Durand., *Rationale*, lib. 4. *De Alleluia.*) Quod præstabant (extrà Romam) alternatim chori et universa congregatio, non soli cantores qui in cantu exercitati erant. (Gerbert, *De cantu*, tom. 1, pag. 412.) *Aussi le chant des Proses était-il très simple et purement syllabique :* « Notkerus in prologo sequentiarum testatur se ab Isone, magistro « suo, reprehensum, quòd in componendis sequentiis uni syllabæ plures « notas musicas attribuerit. » (*Ibid.*, pag. 245.) *Nous avons fait déjà la même observation sur le chant des Hymnes*, note 1, p. 274. Voir aussi sur le chant du *Credo* et du *Sanctus*, la note 1, pag. 124.

(2) Cùm unus modulatè Psalmum canere exorsus fuerit, cæteri cum silentio auscultantes extremas duntaxat Hymnorum partes simul concinunt. (Euseb., lib. 2, cap. 17.) Satis perspicitur Hymnos hîc vocari tùm Psalmos Davidis, tùm a christianis ipsis composita carmina quæ in Ecclesiâ cantari solebant. (*Editor ex congreg. S. Mauri in S. Justin.*, pag. 51.)

(3) Vidit aliquandò Angelos Hymnis alternatim decantatis sanctam Trinitatem celebrantes, et canendi rationem quam in illâ visione animadverterat, ecclesiæ Antiochenæ tradidit. Undè ista traditio ad omnes posteà ecclesias permanavit. (Socratis, lib. 6, cap. 8.)

monie de tout un grand peuple, aux blasphèmes des Ariens (1). Mais, comme le remarque Grancolas, dans son *Traité de l'Office Divin* (2), on peut très bien concilier les deux auteurs précités, en disant que Flavien et Diodore s'appliquèrent à relever, pendant la persécution des Ariens, cette sainte pratique, établie longtemps auparavant par S. Ignace, et tombée depuis en désuétude. Quoiqu'il en soit de cette interprétation, le nouveau mode de psalmodie était incontestablement inauguré à Antioche, l'an 350, et il se répandait de là dans toutes les parties du monde, comme l'attestent Théodoret et surtout S. Basile.

Le saint évêque de Césarée ayant introduit le même usage dans son église, ceux de Néocésarée en prirent occasion de l'accuser, comme adoptant une nouveauté, un genre de psalmodie qui n'était point connu sous le pontificat de Grégoire-le-Thaumaturge, le grand apôtre de la Cappadoce et du Pont. Or à ces reproches, Basile répondit par un argument simple, mais péremptoire : « Si on me condamne pour ce prétendu « crime, on doit condamner avec moi toutes les églises « d'Egypte, de la Lybie, de la Thébaïde, de la Palestine, de « l'Arabie, de la Phénicie, de la Syrie, et beaucoup d'autres « qui chantent comme à Césarée; car dans tous ces lieux, aux « jours solennels, le peuple accourt dans la maison de Dieu, « avant l'aurore, pour chanter à deux chœurs, alternative- « ment (3). »

(1) Gerbert, *De cantu*, tom. I, pag. 41.

(2) Pag. 249.

(3) Quod spectat ad psalmodiæ criminationem, quâ maximè simpliciores territant, iis qui nos calumniantur, illud dicere habeo, recepta nunc instituta omnibus Dei ecclesiis consona esse et consentientia. De nocte siquidem consurgit apud nos populus ad domum precationis..., et nunc quidem in duas partes divisi alternis concinentes psallunt... Cæte-

Basile n'écrivit sa lettre aux Chrétiens de Néocésarée, que quelques années après son élévation à l'épiscopat, qui eut lieu l'an 370. Si nous rapprochons de cette date, celle d'un concile célébré à Laodicée dès l'an 366 (peut-être l'an 360, car le temps n'en est pas fixé d'une manière bien précise), nous pourrons facilement réduire à sa juste valeur le quinzième canon de ce concile, qui interdit le chant des psaumes à tout autre qu'aux chantres canoniques : *Non oportere prætor canonicos cantores, qui suggestum ascendunt et ex membranâ legunt, aliquos alios canere in ecclesiâ.* Quelqu'absolue que soit la forme de ce canon, il faut bien reconnaître, ou qu'il n'avait pas force de loi, ou qu'il n'était admis que dans un très petit nombre d'églises particulières, puisqu'il n'empêchait pas la pratique contraire de prévaloir universellement, même chez les Grecs, comme l'atteste S. Basile, plusieurs années après la célébration du concile de Laodicée (1). Ce canon certainement n'était pas encore observé à Constantinople, vers la fin du quatrième siècle, puisqu'à cette époque S. Jean Chrysotôme et tout son peuple psalmodiaient alternativement, marchant avec des croix d'argent et portant des cierges, afin de protester par cette manifestation éclatante, contre l'insolence

rùm horum gratiâ si nos fugitis, fugietis Ægyptios, fugietis et utrosque Lybies, Thebæos, Palæstinos, Arabes, Phœnices, Syros et eos qui ad Euphratem habitant, ac omnes, uno verbo, apud quos vigiliæ precesque et communes psalmodiæ in pretio sunt. (*Epist. ad Neocesar.*, 204, n°3.)

(1) C'est la conclusion à laquelle s'arrête Grancolas, tout en reconnaissant que le rôle du peuple s'est effacé chez les Grecs, beaucoup plus tôt que chez les Latins (*De l'Office Divin*, pag. 248). Verùm hic canon non fuit ubique receptus, ut ex Cæsarii *Arelat.* et Chrysostomi testimoniis constat : idemque ipse Chrysostomus clariùs ostendit hom. 1. de verbis Isaiæ *vidi Dominum*, in quâ acriter reprehendens psallentis populi cacophoniam et immodestiam, non eos ut sileant monet, sed ut scitè et

des hérétiques (1). On sait d'ailleurs que peu de temps auparavant, S. Ambroise avait introduit en Occident cette salutaire pratique, à l'imitation des Orientaux. Laissons parler ici un témoin oculaire de cette heureuse innovation, S. Augustin :

« Il n'y avait guère plus d'un an (en 387) que Justine, mère « du jeune empereur Valentinien, séduite par les Ariens, avait « poursuivi de ses persécutions votre serviteur Ambroise. Le « peuple fidèle veillait jour et nuit dans l'église, prêt à mourir « avec son Evêque... Alors il fut statué que l'on chanterait des « Hymnes et des Psaumes, selon la coutume des églises d'O- « rient, de peur que la multitude ne succombât au chagrin et « à l'ennui. Cet usage a été conservé jusqu'aujourd'hui, et il « est suivi dans vos bergeries par tout l'univers (2). »

Il ne faudrait pas conclure de ce passage, comme le remarquent Bellarmin et Mabillon, qu'avant S. Ambroise le chant des psaumes n'était pas usité en Occident; car loin de là, il y tenait lieu vraisemblablement avec quelques Hymnes, de toutes les mélodies qui sont venues plus tard former le corps de l'Anti-

modestè concinant. (C. Bona, *Rerum liturgic.*, lib. 1, cap. 25.) Balsamon ad suprà allatum can. Laodicen. notat ψάλλειν hoc loco idem denotare ac cantica sacra *incipere*, ità ut sensus sit : non oportere ampliùs præter eos qui regulariter cantores existunt et qui de codice canunt, alios in pulpitum conscendere et in Ecclesiâ cantica incipere.

(1) In cœtus divisi (Ariani) antiphonatim psallebant, clausulas quasdam juxtà ipsorum dogma compositas adjicientes... Tandem verò cantica quoque adjecerunt, quæ ad rixam et contentionem spectarent : *Ubi sunt qui Tres dicunt esse unicam potentiam?* Et aliæ hujusmodi hymnis suis intermiscentes. Joannes itaque veritus, ne quis ex Ecclesiâ suâ per hæc in fraudem induceretur, plebem quæ sub ipso erat, ut similiter psalleret, incitavit. Qui brevi tempore illustriores facti, Arianos et multitudine et apparatûs splendore superarûnt, etc. (*Sozomen*, lib. 8, cap. 8.)

(2) S. August., *Confess.*, lib. IX, cap. 7.

phonaire ; mais l'exécution en était réservée à un seul chantre, ou bien, aux seuls clercs, à l'exclusion du peuple (1).

Les dernières paroles de S. Augustin, nous apprennent que l'Archevêque de Milan eut partout de nombreux imitateurs : tels Augustin lui-même en Afrique, S. Zénobe, évêque de Florence au cinquième siècle (2), S. Germain de Paris (3), S. Césaire d'Arles (4), S. Nicet de Trèves, au sixième (5). Les ouvrages de ces grands Pontifes, et leurs histoires composées par des écrivains contemporains, sont autant de monuments

(1) Antèà siquidem psalmum cantabat unus tantùm, audientibus aliis, ut patet ex Cassiano. Undè est illud Hyeronimi ad Rusticum monachum : *Dicas psalmum in ordine tuo.* Fortassè etiam soli clerici, ut nunc fieri videmus, cantabant. Ambrosius autem ad leniendum mœrorem populi in persecutione Justinæ, instituit ut totus populus caneret. (Bellarmin., lib. 1, *De bonis operibus ;* Mabillon, *De cursu Gallican,* pag. 381.)

(2) Gerbert., *De cantu,* tom. 1, pag. 40.

(3) Flagranti studio populum domus irrigat omnem
Certatimque monent, quis prior ire valet.
Pervigiles noctes ad prima crepuscula jungens
Construit angelicos turba verenda choros.
. . . . . .
Tympana rauca senum puerilis tibia mulcet,
Atque hominum reparant verba canora lyram.
(*De S. German.,* Fortunat, lib. 2, Carm.)

(4) Adjecit etiam atque compulit, ut laicorum popularitas Psalmos et Hymnos oraret, altâque et modulatâ voce, instar clericorum alii græcè, alii latinè prosas antiphonasque cantarent. (*Cyprian. auctor ejus vitæ*)... Gaudium quod mihi Dominus de vestrâ sanctâ et fideli devotione concessit, verbis non valeo explicare. Plures enim erant anni, quòd de hâc re æstuabat animus meus, et totâ cordis intentione desiderabam, ut istam psallendi consuetudinem vobis Dominus inspiraret. Undè benedico Dominum meum... Cùm enim vos ego ità psallere desiderarem, quomodo in aliis civitatibus psallebatur, taliter Deus præparavit animum vestrum, ut hoc etiam meliùs compleatis. (*Serm.* 284.)

(5) *De laude et utilitate spiritual. cantic. tractatus.*

qui nous attestent avec quel zèle ils s'appliquaient à *populariser* dans leurs églises le chant alternatif. A leurs yeux, c'était la marque la plus visible de la miséricorde de Dieu, que l'ardeur de tout un peuple se délectant dans le chant des saints cantiques, et l'éloignement des divins offices et la cessation de la psalmodie devaient être l'un des signes précurseurs du règne de l'Antechrist.

On demandera peut-être comment la multitude des simples fidèles pouvait ainsi participer activement au chant des Hymnes et des Psaumes, lorsque beaucoup d'entr'eux n'avaient pas les premières notions des lettres et ne savaient même pas lire. Mais ce qui nous paraît impossible aujourd'hui, devenait facile à ces hommes de bonne volonté, dirons-nous avec S. Jean Chrysostôme : « *Non hîc opus est arte, quæ longo tempore* « *perficitur, sed bonâ tantùm voluntate et generoso animi* « *instituto opus est, ac brevi tempore periti evademus, si* « *nos ipsos deduxerimus ad hanc consuetudinem, nec nostrâ* « *sponte nec per socordiam pulchrum hoc prætermittemus* « *ministerium, more vel invitos nos cogente hunc dei cultum* « *quotidiè peragere* (1). » L'assiduité aux divins offices leur tenait lieu d'étude. Ils apprenaient sans effort, et ils retenaient sans peine, un certain nombre d'Hymnes et de Psaumes, dont les douces mélodies retentissaient jour et nuit à leurs oreilles : « *Quæ enim benè tenemus, cantare consuevimus, et quæ* « *meliùs cantantur, meliùs nostris inhærent sensibus... Hymni* « *nobis, canticum nobis, psalmi nobis justificationes Domini* « *sunt* (2). » S. Jean Chrysostôme cite entr'autres le psaume 140, que tous savaient par cœur, à force de l'entendre chanter chaque jour avant la nuit : « *Hujus quidem psalmi verba*

(1) *In psalm.* 65, pag. 455.

(2) S. Ambros., *In psalm.* 118.

« *penè omnes sciunt et per omnem ætatem perpetuò canunt.* « *Neque enim puto fuisse temerè decretum a Patribus, ut* « *hic psalmus vesperè diceretur quotidiè* (1). » Aussi, tandis que le rôle du lecteur ou du chantre institué, est ordinairement rendu, jusqu'au sixième siècle, par ces mots : *Ex codice legere, de codice canere* (chanter en lisant au pupitre), celui du peuple est toujours désigné simplement par ces expressions : *cantare, psallere, personando respondere,* parce qu'en effet le peuple chantait sans lire, ou chantait *de mémoire* (2).

D'ailleurs, pour mettre ce genre de récitatif à la portée de tous, on choisissait souvent un verset qui, sous le nom de *Répons,* venait s'intercaler entre chacun des autres versets d'un psaume, et qui était chanté par la multitude, par exemple : *Misericordiam et judicium cantabo tibi, Domine*, ou bien : *Expectans expectavi Dominum, et respexit me,* ou toute autre phrase de même étendue. De là encore ces expressions si fréquentes dans la bouche des saints Docteurs : *respondere psalmum, respondere, cùm psalmus canitur;* ou bien encore, chacun des versets était chanté intégralement par le préchantre, et répété de suite, immédiatement, par tout le peuple, comme l'insinuent ces paroles de S. Augustin : *Cantatum audivimus et cantando respondimus* (3).

Les saints Pères ont soin de nous faire remarquer que les

(1) Chrysost., *In psalm.* 140.

(2) Ne quem moveat frequens illa apud veteres locutio : *Psalmum cùm legeretur audistis*, et ejusmodi aliæ, quasi Lector non cantaverit psalmum, sed tantummodò legerit. Animadvertendum est, eâ locutione non cantum excludi, sed solùm indicari quòd Lector ex codice legendo, non memoriter recitando præcentorem egerit. Propterea nuspiàm dictum invenitur ad populum : *Psalmum legistis,* ut qui ex memoriâ tantùm repeteret. (Thomasii, *Præfat. in Respons. et Antiphon.*)

(3) Gerbert, *De cantu*, pag. 51, 52, 170, tom. I.

femmes n'étaient pas privées de la consolation de mêler leur voix à ces pieux concerts. « Quoique l'Apôtre leur défende de « parler dans l'Eglise, dit S. Ambroise, elles se font très bien « entendre dans le chant des Psaumes; car c'est un genre « d'harmonie qui convient à l'un et à l'autre sexe, qui a de « l'attrait pour tous les âges (1). Il éloigne l'esprit de dissipa- « tion et fixe dans la maison de Dieu les langues les plus lé- « gères (2). » Néanmoins, en laissant aux personnes du sexe la liberté d'unir modestement leurs voix à celles du chœur, on ne leur permettait pas de former, dans la célébration des divins offices, un chœur à part, répondant alternativement à celui des hommes ou des chantres (3); à plus forte raison, l'Eglise ne pouvait-elle souffrir qu'elles fissent entendre dans le lieu saint des airs profanes et lascifs. L'autorité des conciles et des SS. Pontifes, dut parfois intervenir pour réprimer de

(1) Mulieres Apostolus in Ecclesiâ tacere jubet; psalmum etiam benè clamant : hic omni dulcis ætati, hic utrique aptus est sexui... Magnum planè unitatis vinculum, in unum chorum totius numerum plebis coire... Benè mari plerùmque comparatur Ecclesia, quæ primo ingredientis populi agmine totis vestibulis undas vomit, deindè in oratione totius plebis tanquàm undis refluentibus stridet, tùm responsoriis psalmorum, cantu virorum, mulierum, virginum, parvulorum consonus undarum fragor resultat. (*Hexam.*, lib. 3, cap. 5.)

(2) Importunas in ecclesiis loquacitates Domini Apostoli comprimere studentes, modestiæque atque gravitatis magistros sese nobis præbentes, ut mulieres in ipsis canerent, sapienti consilio permiserunt. (*S. Isidorus Pelusiota*, lib. 1, epist. 90.) Si unus loquitur, obstrepunt universi... Omnes loquuntur, et nullus obstrepit. (S. Ambros., *Hexam.*, lib. 1, cap. 1.)

(3) Cantus et choros mulierum in Ecclesiâ pohibete. (*Homil. Leonis IV, de curâ postorali*, can. 19.) Non licet in Ecclesiâ choros sæcularium vel puellarum cantica exercere. (*Statut. Bonifacii*, c. 21; Gerbert. *De cantu*, tom. 1, pag. 318.) Ces canons évidemment ne s'appliquent pas aux communautés religieuses.

pareils abus, comme incompatibles avec la dignité du culte divin (1).

Au commencement du septième siècle, sous le pontificat de S. Grégoire, les chants de l'Antiphonaire, mieux ordonnés et plus colorés qu'ils ne l'étaient primitivement (2), exigeaient des exécutants plus habiles et plus instruits. Aussi, à partir de cette époque ou du siècle suivant, on voit s'organiser, dans les monastères et près des églises cathédrales, des écoles de chant, des maîtrises, sur le modèle de celle que ce grand Pape a lui-même établie à Rome. C'est aux musiciens formés dans ces écoles, que sont réservés tous les morceaux d'apparat, toutes les parties du Graduel ou de l'Antiphonaire, qui ont un caractère vraiment mélodique, tels que les Répons, les Introït, les Graduels et *Alleluia*, etc., et même les *Kyrie* (3). Alors les titres de *précenteur* ou *préchantre*, de *sous-chantre*, de *co-chantre*, expriment très bien l'ordre qui préside à l'exécu-

(1) Gerbert, *De cantu*, pag. 347.

(2) Pro indubio haberi debet aliquam olim fuisse, antè Gregorii tempora, antiphonarum et responsoriorum collectionem, quæ usui esset ecclesiæ cantoribus. Ut enim antiquior est sancto Gregorio antiphonarum et responsoriorum usus in Ecclesiâ Romanâ, ità par est credere antè illum libros extitisse responsoriales et antiphonarios. (Jos. Cari, præf.; apud Gerbert., *De cantu*, tom. 2, pag. 2.)

(3) Præcentor in primo ordine finit responsorium, succentores verò eodem modo respondent. Deindè præcentor canit versum, succentores verò secundò incipiunt responsorium a capite et usque ad finem perducunt. (Amalar., *De ordine Antiphonarii*, c. 18.) Cantor cum cantatorio ascendit et dicit Responsum... Item de Responsorio Graduali : ab incipiente usque ad finem cantatur, et Versus similiter. (*Ordo rom.* 1, apud Mabillon; Gerbert, *De cantu*, tom. 1, pag. 333.)... Versus, quòd a cantoribus peritis canerentur, erant modulatiores. (*Ibid.*)... Schola verò canit Antiphonam ad Introitum. (*Ibid.*, pag. 363.)... B. Gregorius instituit *Kyrie eleison* novies et a clero tantùm publicè in missâ cantari. (Durand, *Rationale*, lib. 4.)... Et *Agnus Dei* cantat schola cantorum, secundùm

tion de ces différentes pièces, et la différence des rôles assignés à certains membres du clergé dans l'Office divin (1). Mais la psalmodie admet, selon l'ancienne coutume, le concours de tous, sans distinction, et en réunissant dans un chœur un grand nombre de clercs ou de moines et d'enfants bien disciplinés, dont les voix parcourent tous les degrés des modes sacrés avec un parfait ensemble, elle réalise admirablement le sens de ces mots : *chant choral et multitudinaire : chorus est consensio cantantium... Chorus est multitudo in sacris collecta* (2).

Ici, remarquons-le encore avec Gerbert : pas d'exclusion absolue pour les laïcs : « *Aliàs certè necdùm laici erant « a psalmodiâ exclusi, nisi ubi fortè ordinatior et colo- « ratior, quod hoc medio ævo invaluit, fuit cantus; velutì « in Anglià distinctionem facit capitulare Theodori Can- « tuariensis a Mabillonio citatum :* Laicus in ecclesiâ non « debet recitare nec *Alleluia* dicere, sed psalmos tantùm et « responsoria sine *Alleluia. Haud dubiè cantus cum* Alleluia « *fuit coloratior, qui paulatìm magis magisque inolevit, ità « ut ars et industria major adhibita sit* (3). » Voilà une ligne de démarcation bien tracée entre les chants réservés aux hommes de l'art, aux chantres de profession, et ceux qui

antiquam consuetudinem quam schola romana adhùc observat. (*Ibid.*; Gerbert, *De cantu*, tom. 1, pag. 455.) Mais en France les *Kyrie* étaient chantés par tout le peuple et le clergé. Nous aurons la même observation à faire, sur d'autres parties de l'Office divin, à différentes époques.

(1) Voir sur ce sujet les détails non moins exacts qu'instructifs, donnés par M. de La Fage, *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, pag. 55 et suiv.

(2) S. Augustin, *In psalm.* 149; Isidor. lib. 1, *Orig.*, c. 5.

(3) Gerbert, *De cantu*, tom. 1, pag. 245. « Chorus proprié multitudo canentium est. » Ad chorum nimirùm cantantium pertinent, sive ad hoc munus electi quidam cantores, sive ipsa multitudo fidelium voces sona-

admettent l'intervention des simples fidèles, comme la psalmodie et quelques autres récitatifs dont nous avons déjà parlé.

Cette distinction semblera peut-être difficile à concilier avec un décret cité par Gratien sous le nom de S. Grégoire, et qui, dit-on, ne permettrait plus au peuple de chanter dans l'Eglise, pas même de mêler sa voix au chant des Psaumes (1). Mais c'est bien gratuitement qu'on attribue à ce décret un sens aussi général et aussi absolu. Pour nous en convaincre, il suffira de bien considérer les termes dans lesquels est conçue la défense de S. Grégoire, et, avant tout, le but qu'il avait en vue :

Comme c'était l'usage de l'Eglise romaine, qu'on tirât de l'école des chantres les ministres sacrés, ceux-ci continuaient de chanter, après leur promotion au diaconat, au lieu de prêcher et de distribuer les aumônes. De là un abus très grave et très condamnable, c'est qu'on avait égard, dans le choix des diacres, beaucoup plus à la douceur, à la beauté de la voix, qu'à la pureté des mœurs et aux mérites d'une vie sainte, quoiqu'un ministre indigne, en charmant par ses accents les oreilles de la multitude, provoque par ses vices la colère de Dieu. Donc S. Grégoire ordonne, qu'à l'avenir, les diacres ne monteront plus sur l'ambon que pour lire l'Evangile, et qu'ils laisseront, soit aux sous-diacres, soit aux clers inférieurs, la récitation des Leçons et le chant des Psaumes.

rent, quod tempore S. Isidori veteri more adhùc usitatius erat, ut tamen etiam semper munus peculiare fuerit cantorum in ecclesiâ inter clericos. (*Ibid.*, pag. 291.) Patres C. Cloveshoensis II. circà medium sæculum octavum præclara statuerunt, quoad divinam psalmodiam fidelibus frequentandam : quamvis psallendo latina quis nesciat verba, suas tamen cordis intentiones ad ea quæ in præsenti proseenda sunt a Deo suppliciter, referre ac pro viribus detinere debet... (*Ibid.*, pag. 242.)

(1) Grancolas, *La liturgie ancienne et moderne ; De l'Office divin*, pag. 249.)

« In sanctâ Romanâ Ecclesiâ, cui divina dispensatio præesse « me voluit, dudùm consuetudo est valdè reprehensibilis « exorta, ut quidam ad sacri altaris ministerium cantores eli- « gantur, et in diaconatûs ordine constituti, modulationi vocis « inserviant, quos ad prædicationis officium eleemosynarumque « studium vacare congruebat. Undè fit plerùmque, ut ad sacrum « ministerium dùm blanda vox quæritur, quæri congrua vita « negligatur, et cantor minister Deum moribus stimulet, cùm « populum vocibus delectat. Quâ in re, præsenti decreto cons- « tituo, ut in hâc sede sacri altaris ministri cantare non « debeant, solùmque evangelicæ Lectionis officium inter mis- « sarum solemnia exsolvant, psalmos verò et reliquas Lectiones « censeo per subdiaconos, vel si necessitas fuerit, per minores « ordines exhiberi. Si quis autem contrà hoc decretum meum « venire tentaverit, anathema sit (1). »

Ainsi, les ministres des autels, c'est-à-dire les diacres et à plus forte raison les prêtres, doivent, en considération des autres devoirs que leur impose l'ordination, abdiquer les fonctions de chantres canoniques, renoncer aux titres de préchantre, de sous-chantre, etc., *ut sacri altaris ministri cantare non debeant* (2), laisser ces titres, ces fonctions aux sous-diacres et aux moindres clercs. Ceux-ci restent donc seuls chargés *ex officio*, de l'exécution de toutes les mélodies que renferme l'*Antiphonaire* (3), non-seulement de la psalmodie pro-

(1) Decreti Ia pars, *Distinctio* 92, c. 2.

(2) Juxtà institutionem scholæ cantorum a S. Gregorio factam, cum munere cantorum ordo sacerdotalis combinari non poterat. (Gerbert, *De cantu*, tom I, pag. 295.) Reverentiæ et dignitatis causâ id munus diaconis interdicit. (*Ibid.*, pag. 35.)

(3) Notandum est volumen, quod nos vocamus, *Antiphonarium*, tria habere nomina apud Romanos. Quod dicimus *gradale*, illi vocant

prement dite, comme semblerait l'exprimer ces mots : *Psalmos censeo per subdiaconos exhiberi*, mais du chant des Introït, des Graduels, des Offertoires, des Communions, qui rappellent presque toujours un psaume avec son Antienne, mais un psaume maintenant réduit à un seul verset (1).

Voilà le véritable sens du décret cité par Gratien, décret qui ne paraît pas avoir été longtemps en vigueur, puisque nous voyons souvent, dans les siècles suivants, des diacres, des prêtres même, revêtus de la dignité de primicier ou grand chantre (2). Rien du reste, dans la teneur de ce statut, qui concerne les laïcs, pas un mot qui justifie l'idée d'une prohibition telle que celle dont nous parlent quelques écrivains

cantatorium... Sequentem partem dividunt in duobus nominibus; pars quæ continet responsorios vocatur *responsoriale*, et pars quæ continet antiphonas, vocatur *Antiphonarius*. (Amalar. *In prolog. de ordine Antiphonarii.*)

(1) Excerpti ex psalmis *Introitus*, *Gradualia*, *Offertoria*, antè sacrificium, *Communiones* inter communicandum. (*Ibid.*, pag. 100.) In Antiphonario S. Gregorii omnes Introitus ex psalmis antiquo more desumpti sunt, paucis exceptis, quos Durandus lib. 4. *Rationalis* vocat irregulares, ut *Puer natus est nobis* in die Nativitatis Domini, *Viri Galilæi* in die Ascensionis..., et alii pauci ex aliis scripturis. Sunt et aliqui qui nec quidem ex scripturâ sacrâ excerpti sunt, ut *Salve Sancta parens*, *Gaudeamus omnes in Domino*, *Benedicta sit sancta Trinitas*, quibus caret Antiphonar Gregorianum. (*Rerum liturgicar.*, lib. 2, cap. 5, Card. Bona.) Psalmista, id est, cantor... Ad psalmistam pertinet quidquid pertinet ad peritiam canendi. (Isidor., *Ibid.*, pag. 302.)

(2) Jam observavit Garnerius, Gregorii legem de cantoribus in Ecclesiâ non viguisse, quum in libris ecclesiasticis passim legatur, non solos subdiaconos et clericos minores illud muneris obiisse, sed et diaconos atque præsbyteros... Ea successu temporum præsertim circà primicerios immutatio fuit facta... Id universim annotarim, in cantoribus cathedralium ecclesiarum sequioris ævi, nomen et dignitatem potiùs quàm cantûs peritiam spectabilem esse. (*Ibid.*, 295 et 299.)

modernes. Aussi les SS. Pontifes Honorius I et Léon III, en ordonnant des supplications solennelles sur le modèle de celles qu'avait prescrites S. Grégoire, ou plutôt en les rendant perpétuellement obligatoires par leurs décrets, ont-ils soin d'inviter tout le peuple romain à s'y associer par le chant des Hymnes et des Cantiques spirituels (1).

Les saints Pères, en instituant des chantres dans l'Eglise, dit Gerbert, voulaient suppléer à l'impuissance des simples fidèles, et non les réduire à un mutisme absolu. Aussi, en réservant aux premiers ce qu'il y avait de plus composé, de plus modulé dans le chant liturgique, ils recommandaient toujours aux seconds cette sainte et salutaire pratique, d'unir leurs voix à celles du chœur dans la psalmodie et dans quelques cantilènes, à la portée de tous par leur simplicité. *Ne prorsùs nullas haberent in publico divino officio partes..., necdùm laici erant a psalmodiâ exclusi, nisi ubi fortè ordinatior et coloratior, quod hoc medio ævo invaluit, fuit cantus* (2).

Déjà nous avons rapporté de nombreux témoignages qui ne laissent aucun doute à cet égard, entr'autres un canon très remarquable du concile de Cloveshoe, *circà psalmodiam fidelibus frequentandam,* au huitième siècle, et un capitulaire de Théodore, archevêque de Cantorbéry, de ce même Théodore qui envoyait à Charlemagne des hommes capables de servir de

(1) Anastasius ab Honorio I decretum refert : Ut per omnem hebdomadam sabbato die exeat litania a B. Apollinare, et ad S. Petrum Apostolum cum Hymnis et canticis populus omnis occurere debeat... Constituit (Leo III) ut antè tres dies Ascensionis Dominicæ letaniæ celebrarentur, scilicet, feriâ secundâ egrediente Pontifice cum omni clero et cuncto populo cum Hymnis et canticis spiritualibus, etc. (Gerbert, *De cantu,* tom. I, pag. 540.)

(2) *Ibid.*, pag. 245.

maîtres aux chantres français (1). Ce grand prince lui-même, dont la plus douce jouissance, dit Eginhard, était d'assister aux offices de l'Eglise, les suivait de la voix, mais avec cette réserve qu'inspire un respect vraiment religieux, c'est-à-dire en chantant seulement d'un ton médiocre, et dans les moments où les laïcs pouvaient se joindre au chœur (2). Ailleurs, néanmoins, on remarque comme il fit éclater sa joie, sa piété, en chantant le *Te Deum* avec tout le clergé et le *dévot peuple chrétien*, en actions de grâces de la justification du pape

(1) *Ibid.*, pag. 276. Porrò in concil. etiam Moguntino, in *Burchard.*, lib. 8, cap. *Laicus* statutum est ut laicus in ecclesia non recitet lectionem nec *Alleluia* dicat nisi psalmos tantùm sine *Alleluia*. (Durandi, *Rational.*, lib. 5, pag. 76, an. 1520; Confer Herardi Turon. *Capitul.*, an. 858, apud Labæum.)

(2) Ecclesiam manè et vesperè, item nocturnis horis et sacrificii tempore, quoad eum valetudo permiserat, impigrè frequentabat... Legendi atque psallendi disciplinam diligentissimè emendavit; erat enim utriusque admodùm peritus, quanquàm nec publicè legeret nec nisi submissum et in commune cantaret. (Eginhard., apud Gerbert, tom. 1, pag. 270 et 316.)... Dans le langage des écrivains du moyen-âge, *cantare submissum*, signifie quelquefois simplement lire, réciter *sine cantu;* ainsi le ch. 86 des Constitut. de S. Wuillaume d'Hirsauge, a pour titre : *De privatâ missâ, quomodo sit cantanda, id est, legenda;* et dans le concile de Mayence de l'an 1310, on lit : *Unam vel plures missas submissâ voce et sine cantu.* Mais dans le passage précité d'Eginhard, comme en beaucoup d'autres, le sens de ces mots *cantare submissum*, est bien déterminé par ceux qui suivent : *Et in commune*, chanter à demi-voix et en commun, avec le chœur. « Dans l'église St-Jean, à Lyon, dit M. d'Ortigue, le cantique *Magnificat* était autrefois entonné et chanté *submissâ voce*, c'est-à-dire moins haut qu'à l'ordinaire, et cela sans doute pour faire dominer le *Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in sæcula*, qu'on chantait plus haut, pour se conformer à un Bréviaire de Lyon où il était dit (part. d'hiv. 17 décembre) : « *In choro sub-* « *missâ voce intonat canticum* Magnificat, et *sic canitur usque ad* « *versum :* sicut locutus est *exclusivè.* » Et plus bas : « *Hic vox elevatur :* « sicut locutus est, *etc.* » (*Dictionnaire de plain-chant*, v° *Triompher.*)

Léon III (1). C'est sur la demande de ce glorieux empereur, dont le plus beau titre est celui de *saint*, que le même pape Léon approuva l'usage déjà établi dans quelques églises de France, de chanter solennellement le *Credo* après l'Evangile, ce qui se pratiquait aussi, comme nous l'avons remarqué, avec le concours du clergé et du peuple (2).

L'an 789, Charlemagne confirmait le décret du pape Sergius Ier, relatif au chant du *Sanctus*, par un capitulaire conçu en ces termes : « ... *Ipse sacerdos cum sanctis angelis et* « *populus Dei communi voce* Sanctus, Sanctus, Sanctus, « *decantet* (3) ; » et Charles-le-Chauve, digne héritier de la piété de son aïeul, ajoutait, l'an 858 : « *De oratione domi-* « *nicâ et symbolo, ut memoriter omnes teneant, et* Gloria « Patri *ac* Sanctus *atque credulitas* (Credo) *et* Kyrie eleison « *a cunctis reverenter canatur.... Præsbyteri cum omni* « *populo* Sanctus *cantent* (4). »

Un peu plus tard, S. Bernard proposait pour modèle aux religieux, aux prêtres et aux évêques même, S. Malachie, archevêque d'Armagh, qui avait su, au milieu de tous ses tra-

(1) Vetustus Annalium Francorum auctor apud Lambec. narrat, cùm Carolus M. Leonem III calumniis liberatum, in sedem pristinam restituisset, « ipso sacramento expleto, incipiebant illi sancti episcopi cum « universo clero seu ipso principe Carolo cum devoto christiano populo « Hymnum *Te Deum laudamus, Te Dominum confitemur*, etc. » (Gerbert, *De cantu*, tom. I, pag. 547.)

(2) Imitatæ id postmodùm sunt quædam sub Carlo M. Gallicanæ ecclesiæ ; aliæ tamen ac ipsa capella regia imitari non ausæ, ideòque a Leone III Pontifice veniam impetrarùnt. (Pagius *In critic. Baron.*, ad an. 525, n° 25.) Dicitur autem altâ voce, ut omnes illud dicant et addiscant. Omnis enim christianus tenetur publicè fidem catholicam confiteri, propter quod in fronte signatur. (Durandi, *Rationat.*, lib. 4, cap. 25.)

(3) Baluz, *Capitula Reg. Francor.*, tom. I, pag. 256.

(4) *Ibid.*, pag. 1288.

vaux, se réserver des moments, pour former à la pratique du chant les clercs de son église et même les simples fidèles (1). Enfin, pour attacher à un exercice déjà par lui-même si attrayant, les chrétiens de toute condition, S. Thomas leur dit qu'il sera, après la résurrection, l'occupation éternelle des saints : « *Cantus et laus vocalis erit in beatis post ressurrectionem.* » Le *Rationale* de l'évêque de Mende, qui appartient au siècle suivant, nous a fourni déjà des renseignements si précis, que toute citation de la même source devient désormais superflue.

Il est bien certain que le chant de l'Eglise fut populaire jusqu'au seizième siècle, qu'il occupait même, dans le programme des études classiques, une place honorable, et que des hommes de toute condition, riches et pauvres, lettrés ou ignorants, se faisaient gloire d'intervenir dans les parties de l'Office divin, qui se reproduisent continuellement. Mais aux coutumes les plus respectables viennent souvent se mêler des abus qui les dépravent, qui font perdre de vue leur utilité. Les chants de la multitude, trop souvent livrée à elle-même, sans direction, finirent par dégénérer, dans certaines églises, en vociférations confuses et tumultueuses; et on crut que le meilleur moyen d'arrêter ce désordre, c'était d'interdire à tout autre qu'aux chantres régulièrement institués, même les réponses aux salutations du célébrant. Différentes causes contribuèrent d'ailleurs à refroidir le zèle des populations, pour une pratique qui leur était justement chère dans les siècles précédents. Ces causes ont été on ne peut mieux exposées par le savant et judicieux rédacteur de la *Revue de musique religieuse*, tom. 2, p. 143.

(1) S. Bernardus in vitâ S. Malachiæ memorat, quòd musicam edoctus ab infantiâ, clericos et alios fideles in cantu instruxerit. (Gerbert, *De cantu*, tom. 1, pag. 513.)

Cependant le peuple, en France, comme le remarque Gerbert, sut conserver plus longtemps le glorieux privilége de mêler sa voix à celle du chœur dans certaines parties de l'Office divin, et cet usage, là où il se concilie avec le respect qu'exige la maison de Dieu, doit être approuvé comme très utile et très salutaire (1). C'est la conclusion qui se déduit manifestement de tous les faits que nous avons exposés. Qu'on fasse revivre dans le peuple, le goût et la pratique du chant religieux, c'est le vœu de l'Eglise, vœu mille fois exprimé par la bouche des saints Docteurs (2); mais qu'on n'essaie pas d'entraîner le peuple hors des limites si nettement, si sagement tracées par ces grands maîtres, et que, dans l'exécution des chants même qui sont accessibles à sa voix, on ne souffre rien d'incompatible avec la majesté du culte divin. « Non passim ventilare « preces nostras inconditis vocibus, *ut ait Cyprianus.* Locus « hic non prohibet cantum ecclesiasticum, sed potiùs incon- « ditas illas voces quibus hodiè adversarii sua sacra faciunt, « plebe universâ nullo ordine omnia decantante (3). »

(1) Ubi populus id facit, ut e. g. passim in Galliis, laudandum est. (Gerbert, *De cantu,* tom. 1, pag. 107.)

(2) N'est-ce pas le même cœur qui a dicté les paroles que nous avons extraites d'un sermon de S. Césaire d'Arles (voir la pag. 320 note 4) et celles que nous lisons dans l'admirable mandement de Monseigneur l'ancien évêque de Langres, sur le chant ecclésiastique : « Oh! qui nous « donnera de voir le chœur de nos églises se composer, non plus de « quelques voix solitaires, mais de toutes les voix de l'assemblée chré- « tienne se réunissant dans les mêmes témoignages de foi, dans les mêmes « acclamations d'amour, dans les mêmes expressions de prière, comme « ils le sont dans l'unité de croyance, d'espérance et de charité! »

(3) J. Pamel. *In Cyprian., De orat. Dominicâ,* admot. 6. Quid clamor vehemens, qui cum violento spiritûs impulsu strepitum habet, nihil certi declarantem? (Chrysost. *Hom.* 1. *in verbis Isaiæ : vidi Dominum.*)

NOTE **B**, *pages* 136 *et* 257,

sur les

VOCES LIQUESCENTES, TREMULÆ ET VINULÆ.

« *Liquescunt in multis voces, more litterarum; ità ut* « *inceptus modus unius ad alteram liquidè transiens nec* « *finiri videatur. Porrò liquescenti voci punctum quasi ma-* « *culando subponimus hoc modo :*

G, F GA A G
Ad te le-va-vi.

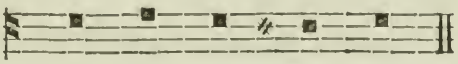
« *Si autem eam vis plenius proferre non liquefaciens,* « *nihil nocet; sæpè autem magis placet liquescere.* » (*Guidonis,* Microlog., *cap.* 15, *p.* 10; *Ms. de St-Evroult.*)

« *Quomodò autem liquescant voces, et an adhærentes vel* « *discretè sonent, quæve morosæ sint et tremulæ, et subi-* « *taneæ... facili colloquio in ipsâ neumarum figurâ mons-* « *tratur.* » (*Ejusd.* Regula musica de ignoto cantu, *p.* 57.)

I.

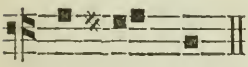
Les musiciens modernes sont partagés sur le sens de ces mots : *liquescunt voces,* ou sur la nature de ces notes fondantes, coulantes, dont parle Gui d'Arezzo. Les uns pensent qu'il s'agit ici de notes adoucies par le demi-ton, dont ils sont loin de restreindre l'usage; car non-seulement ils admettent

le demi-ton, soit descendant, soit ascendant (le bémol et le dièse), lorsqu'il est nécessaire pour éviter la relation de fausse quarte, le triton, mais ils prétendent qu'en dehors même de cette relation, et indépendamment de tout accompagnement harmonique, le plain-chant reçoit très bien le dièse dans certains cas, par exemple sur la note pénultième des cadences finales, pourvu qu'elle soit placée immédiatement au-dessous de la dernière note :

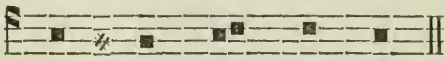


A dex - tris me - is (1).

Quelquefois même au commencement d'une phrase, par exemple sur la seconde note du *Salve regina* et de l'*Introït* précité, *Ad te levavi :*



Sal — ve (2).



Ad te le - va - vi.

1° Or, cette opinion est contraire à l'enseignement traditionnel, qui n'autorise l'emploi du demi-ton, dans le plain-

(1) Nivers, *Dissert. sur le chant grég.*, p. 69, 182 et suiv.; *Antiphonar. roman.*, an. 1696, passim.

(2) *La science et la pratique du plain-chant*, par D. Jumilhac, 6e part., ch. 4, p. 272... Le savant Bénédictin, pour justifier son opinion, s'appuie sur l'autorité de Luscinius, autorité très suspecte dans le débat dont il s'agit; car Luscinius écrivait dans la première partie du seizième siècle, et on sait que, depuis le quatorzième, beaucoup de musiciens, sous l'influence de l'harmonie, s'étaient familiarisés tellement avec le demi-ton, qu'ils en étendaient l'usage, dans le plain-chant, bien au-delà des limites posées par les anciens. Tinctoris, au quinzième siècle, a traité spécialement, comme le remarque M. Fétis, des altérations du chant plane par l'harmonie, dans son livre *De la nature et de la propriété des tons*, ch. 8.

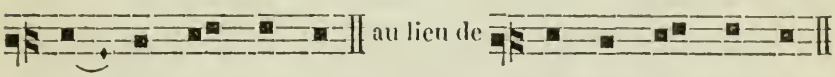
chant, que dans le cas de nécessité dont nous avons parlé, c'est-à-dire pour épargner à l'oreille la discordance insupportable, diabolique, de *fa* contre *si* : *Inventum est autem* ♭ *rotundum ad temperandum tritonum qui supernaturaliter invenitur; ubi enim cantus asperior sonat,* ♭ *rotundum loco* ♮ *quadradi, ad temperandum tritoni duritiam furtim interponitur. Sed ubi cantus ad suam naturam recurrerit, statim debet auferri* (1). — *Ideò additum est* ♭ *molle, quia* F *cum quartâ à se* ♮ *tritono differente nequibat habere concordiam* (2). — Que, pour éviter cette discordance, on diminue l'intervalle, soit en baissant le *si* par le bémol, soit en haussant le *fa*, dans certains cas, par le dièse, cela se conçoit : c'est toujours le même moyen partant de l'un ou de l'autre des deux points extrêmes de l'intervalle, pour arriver au même but; mais ce but une fois atteint, mais l'abominable triton ayant disparu, le moyen n'est plus applicable au plain-chant isolé de l'harmonie, *statim debet auferri.* Telle était la doctrine de tous les maîtres avant le quatorzième siècle, et en particulier celle de Gui d'Arezzo, à qui sans doute on n'imputera pas un autre sentiment, au sujet des *voces liquescentes.* — 2° Dans ce passage : *Liquescunt in multis voces, more litterarum,* le moine de Pompose établit entre les notes coulantes et certaines syllabes, une comparaison, un rapport, qui suppose une qualité commune aux unes et aux autres, une qualité non moins connue des grammairiens que des musiciens; or tout le monde sait qu'il n'est jamais question, chez les grammairiens, de syllabes adoucies par le demi-ton. Il faut donc chercher à cette compa-

(1) S. Bernard, *De correctione Antiphonarii*, cap. 8.

(2) Guidonis, *Microlog.*, cap. 8. Voir les excellents articles publiés dans la *Revue* de M. Danjou, sur l'emploi du demi-ton, tom. 1, pag. 17, 96 et 401.

raison un autre fondement, un autre objet, et à ce mot *liquescunt* un autre sens, qui soit applicable tout à la fois aux syllabes et aux notes.

Or une interprétation beaucoup plus plausible, est celle à laquelle se sont arrêtés, sinon en théorie, du moins en pratique (1), les membres de la Commission de Cambrai et de Reims. Elle se réduit tout simplement à présenter les *voces liquescentes*, comme des notes d'agrément, de passage, qui coulent si rapidement dans le chant, qu'elles paraissent se fondre avec d'autres, sans en modifier la durée, par exemple :



C'est ce qu'on nomme aujourd'hui une appogiature. Pour rendre encore plus exactement la pensée de Gui d'Arezzo, on peut dire qu'il nomme *liquescente*, une note qui par elle-même a la valeur des notes ordinaires, mais avec laquelle vient se fondre, dans l'exécution, une petite brève ou une appogiature; qu'ainsi, dans l'exemple précité, on fait librement du *sol* une liquescente ou une note ordinaire, selon qu'on jette ou non à sa suite, en guise d'ornement, la petite brève *re*. C'est bien là le sens de ces mots : *liquescenti voci punctum supponimus... Si autem vis eam pleniùs proferre, non liquefaciens, nil nocet.*

Ces notes d'agrément étaient familières aux anciens maîtres,

(1) MM. les membres de cette commission déclarent, pag. 23 de leur Mémoire, qu'ils traduisent les *notæ liquescentes*, comme nous l'indiquons ci-dessus, par une petite brève; mais, dans une note de la pag. 45, ils ajoutent : « Nous n'oserions cependant affirmer que les notes d'agré-« ment, telles que certaines *notæ liquescentes*, soient soumises à la règle « qui exclut du plain-chant les notes diésées, sans exception. »

qui d'ailleurs voulaient qu'on n'en usât qu'avec discrétion (1). Lazare Belli, dans sa *Dissertation sur le chant grégorien,* signale une note nommée *rotta,* sous laquelle devaient se faire entendre une ou plusieurs petites notes, sans qu'elles fussent exprimées. Lorsque la *rotta* était la finale *ré* du premier ton, il fallait la faire suivre de *ut* sous-entendu; d'autres fois elle indiquait une tierce, une quarte ou une quinte au-dessous d'elle, toujours sous-entendue. Qu'on ne croie pas cependant que le degré de l'intervalle indiqué par Belli était arbitraire; non, car sa *rotta* n'était autre chose qu'une forme du *clivus,* qui se reproduit fréquemment dans les manuscrits à points superposés (entre autres, dans un Tropaire du onzième siècle, appartenant à M. Stephen Morelot), et la queue de ce neume déterminait très bien, par sa longueur, jusqu'où devait s'abaisser la voix pour faire l'appogiature. Il ne faudrait pas non plus conclure de là, que, des deux notes dérivées du *clivus,* l'une était toujours réduite à la valeur d'un simple signe d'ornement; nous voulons dire seulement que ce dernier cas est plus fréquent, et peut-être la cause première qui a donné lieu à la ligature de ce nom. Mais, pour ne pas nous éloigner de notre sujet, voici les raisons qui nous engagent à traduire, comme nous l'avons fait, par une petite brève, les *voces liquescentes :*

1° Entre les deux interprétations qui précèdent, les seules auxquelles on se soit arrêté jusqu'ici, la seconde (en nous offrant une simple note d'agrément) n'a pas le défaut grave que nous avons reproché à la première, celui de supposer qu'on peut introduire arbitrairement dans les cadences du

(1) Et omnia quæ diximus nec nimis rarò nec nimis continuè facias, sed cum discretione. (Guidonis Aret., *Micrologus.*, cap. 15, *in fine.*)

plain-chant, un accident qui en altère le caractère essentiellement diatonique.

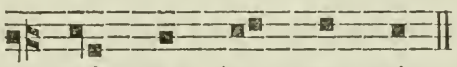
2° Elle concorde avec le manuscrit de la Bibliothèque *Vallicellana*, de Rome, qui remplace le signe primitif des *voces liquescentes*, par un D ou *re*, de cette manière :

G DF GA A G
Ad te le - va - vi,

formule qui ne diffère de celle de l'édition Lecoffre, que, parce qu'en substituant le D à la virgule, un copiste imprudent l'a détaché de la première syllabe, pour l'unir à la seconde. On peut faire la même observation sur la même phrase encore plus altérée, dans le manuscrit reproduit par Gerbert, tom. II, pag. 17 :

G DE GA A G
Ad te le - va - vi (1).

Elle est encore justifiée par les livres notés des Cisterciens, qui traduisent ainsi la phrase citée par Gui d'Arezzo :

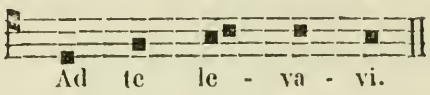


Ad te le - va - vi,

traduction qui ne diffère de la nôtre, que par la transformation de la brève primitive en note carrée; or on sait que cette transformation est devenue très fréquente depuis le douzième siècle, que les traditions d'exécution s'étant perdues depuis cette époque, les signes d'ornement et ceux qui exprimaient des modifications de durée, ont été souvent remplacés par des notes égales, et qu'ils ont entièrement disparu des livres des Char-

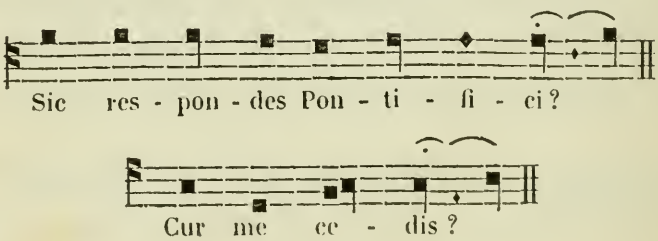
(1) Le ms. M. 17, de l'Ambrosienne de Milan, porte, comme celui de Saint-Evroult : G,
Ad te...

treux. Dans le Graduel de ceux-ci et dans un Missel noté du treizième siècle, qui est en notre possession, la note d'agrément signalée par Gui d'Arezzo, est devenue encore une note carrée, et la note principale ou la précédente a été supprimée, de telle sorte que la phrase mélodique de Gui a pris cette nouvelle forme :



C'est toujours le *ré* substitué à la virgule, au signe primitif de la *vox liquescens*, et formant avec la note précédente un intervalle de quarte. Cet intervalle, il est vrai, n'est pas déterminé par l'auteur du *Micrologue;* il n'est pas le même invariablement dans tous les exemples que l'on pourrait citer; mais c'est bien celui qui se représente le plus souvent.

3° La tradition des notes *liquescentes,* dans le sens que nous leur avons donné, n'est pas éteinte. On peut dire qu'elle se conserve encore intacte dans la chapelle pontificale, pour les parties de chant qui sont exécutées à voix seule. Personne n'a jamais mieux parlé de l'exécution du chant de cette chapelle, que M. Adrien de La Fage. Nous renvoyons nos lecteurs aux pages 66 et 94 de son ouvrage sur la *Reproduction des livres de plain-chant romain ;* ils y trouveront plusieurs *voces liquescentes,* et ils remarqueront qu'elles affectent souvent des intervalles de quarte. En voici d'autres exemples, que M. Stephen Morelot a bien voulu nous communiquer, et qui ne sont, ce semble, que des variétés du même genre d'ornement :



M. Danjou, dans l'une de ses intéressantes lettres sur l'Italie, cite une intonation de psaume qui renferme des notes *liquescentes*, formant des sauts de quinte et même de sixte. C'est ce qui arrive quelquefois ; mais l'intervalle que nous avons indiqué, est beaucoup plus commun. Il se reproduit à chaque instant, par exemple, dans le chant des Lamentations, à toutes les cadences, sur la dominante du mode (*la*), et toujours sous la forme d'une appogiature fort accentuée.

4° Un passage très connu et fort remarquable de Jean de Muris, vient confirmer ici théoriquement l'enseignement de la pratique. En exprimant, dans le chapitre VI de sa *Somme musicale*, la valeur du *podatus* et la nuance d'expression qu'il exige, ce maître célèbre nous retrace assez clairement le caractère de la note *liquescente*. Voici ses paroles :

« Pes (*podatus*) notulis binis vult sursùm tendere crescens;
« Deficit illa tamen quam signat acuta liquescens. »

C'est-à-dire : le *podatus* équivalant à deux notes, l'une inférieure, l'autre supérieure, demande, en s'élevant à celle-ci, un mouvement de *crescendo*, un renflement, ce qui l'a fait appeler *inflatilis ;* cependant, la seconde note, l'aiguë, se rend par un son moins fort, moins intense, lorsqu'elle est *liquescente*. C'est qu'en effet ces petites brèves, qui coulent si rapidement, quoique bien accentuées, n'exigent pas un si grand déploiement de voix. Il faut donc appliquer au *podatus*, mais avec plus de réserve, ce que nous avons dit du *clivus*, c'est-à-dire, que sa seconde note jouait quelquefois le rôle d'une note d'agrément, de passage, le rôle d'une appogiature. Ce qui devenait, en quelque sorte, dans l'intonation du *clivus*, la règle commune, constituait, à l'égard du *podatus*, l'exception, comme l'insinuent ces mots : *Deficit illa tamen*, etc.

5° Enfin cette interprétation des notes *liquescentes*, est la seule qui fasse ressortir le rapport naturel des deux termes de la comparaison établie par Gui d'Arezzo, savoir : de même que certaines syllabes brèves paraissent se fondre avec d'autres en un seul temps, ainsi certaines notes passent si rapidement, qu'elles s'unissent à d'autres sans en modifier la durée, *liquescunt in multis voces more litterarum.* Les paroles suivantes rendent parfaitement l'effet de ces petits points, sur lesquels on glisse légèrement d'un degré à l'autre, comme en achevant, par un tour de gosier, la note qui les précède : « *Ità ut inceptus modus unius, ad alteram liquidè transiens nec finiri videatur,* que si on préfère chanter d'aplomb, avec fermeté, la note qui admet après elle ce genre d'ornement, sans amener la voix sur la suivante par une petite intonation préparatoire, on est parfaitement libre à cet égard : *Si autem eam vis pleniùs proferre non liquefaciens, nihil nocet, sæpè autem magis placet liquescere.* » On voit que toutes les parties du texte s'enchaînent et s'éclaircissent naturellement, d'après cette explication.

Cependant, si l'on s'obstinait encore à n'y voir que des notes adoucies par le demi-ton, eh bien! on serait alors réduit à prendre successivement dans un tout autre sens les *voces liquescentes* de Gui d'Arezzo et les *litteræ liquescentes* dont il est question dans le traité de l'*Instituta Patrum* : « *Scire debet* « *omnis cantor quòd litteræ quæ liquescunt in metricâ arte,* « *etiam in neumis musicæ artis liquescunt* (1). » Car il est manifeste qu'il s'agit ici de certaines syllabes qui restent, dans le chant, ce qu'elles sont, envisagées du point de vue de la métrique; or la métrique ne s'occupe jamais de l'adoucissement des syllabes par le demi-ton chromatique, mais uniquement de

(1) Gerbert, tom. I. pag. 6.

leur quantité dans la prononciation, et de leur combinaison. Elle nous parle sans cesse de syllabes longues ou brèves, de syllabes contractes, de syllabes sujettes à l'élision ou qui n'ont plus de durée qui leur soit propre, lorsqu'elles entrent dans le langage mesuré, etc., etc.; mais la métrique s'arrête là; elle laisse à un autre art le soin de réglementer l'emploi du bémol et du dièse. Cette observation, du reste, ne s'adresse pas à MM. les membres de la Commission de Cambrai et de Reims; car, ayant interprété comme nous les *voces liquescentes* de Gui d'Arezzo, ils se garderont bien de revenir sur leur sentiment, lorsqu'ils expliqueront les *litteræ liquescentes* du petit traité de St-Gall.

II.

Le moine de Pompose, dans le même texte qui est l'objet de cette discussion, nous signale un autre genre d'ornement fort usité dans le chant du moyen-âge, mais si négligé ensuite et si généralement oublié, que les érudits mêmes ont peine aujourd'hui à en expliquer la nature : *quæve sint tremulæ.* Nous pensons, néanmoins, que l'obscurité qui règne encore sur ce point, vient uniquement de ce qu'on n'a pas fait de recherches pour l'éclaircir, et qu'en rapprochant de quelques passages des vieux théoriciens, les détails que nous fournissent plusieurs Antiphonaires et même des ouvrages didactiques qui ne remontent pas au-delà d'un ou deux siècles, on parviendrait à en déterminer, d'une manière assez précise, le véritable caractère.

La *vox tremula*, comme on le sait, supposait toujours un neume représentant au moins une note longue, et souvent plusieurs notes placées de suite sur le même degré; elle était

le mode d'expression de ces notes unissonnantes : « Unisonus « non est aliqua conjunctio vocum, quia non habet arsim et « thesim, nec per consequens intervallum vel distantiam, sed « est vox *tremula* sicut est sonus flatûs tubæ vel cornu, et « designatur in libris per neumam quæ vocatur quilisma. » (Engelbert, pag. 319, tom. II, apud Gerbert.) Comment donc devait-on les traduire dans le chant, les rendre dans l'exécution ?

1° Sans les détacher, sans les articuler l'une après l'autre, en prolongeant sur toutes la même inspiration, la même émission de voix, aussi longtemps que l'indiquait le nombre des notes : « Nota duplex, seu duæ simul junctæ, significat vocem « ità sistere debere, ut teneat pro duabus notis, quamvis una « sola debeat audiri. » (*Antiphonar. Benedictin.*, dix-huitième siècle.)

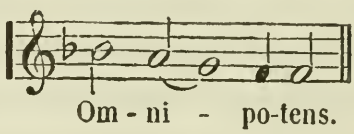
2° Quoique réunies dans une même tenue, dans une seule prolation, ces notes répétées ou répercutées (*voces repercussæ*) devaient demeurer distinctes, de telle sorte qu'elles vinssent sonner à l'oreille tout autrement qu'une seule note : « Quandò « duæ notæ pro unâ syllabâ simul ponuntur in unâ lineâ, pe- « ritiores in cantu etiam voce aliqualiter denotant duas notas « esse, et non unam longiorem ; idem faciunt dùm tres conjun- « guntur, quod et cantus videtur requirere, qui non duas vel « tres notas ità conjungit, ut unam pro duabus vel tribus esse « velit, sed ità conjungit vel potiùs ità unam alteri apponit, ut « duæ maneant. » (*Musica choralis franciscan. Coloniæ*, 1746.)

3° Le caractère ou mode d'expression, qui distinguait sans les séparer ces notes unissonnantes, nous paraît assez clairement désigné dans le passage suivant, pour qu'on ne puisse s'y méprendre : « Tunc nota duplex... quasi una sola debet

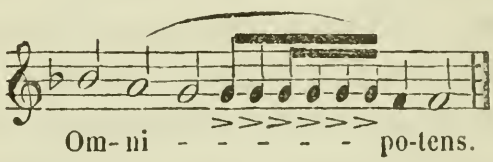
« audiri; ità tamen, ut prolatâ primâ, exprimatur in secundâ « tremulenta gutturis modulatio. » (*Antiphonar. Benedict.*) On devait donc chanter la première note comme une note ordinaire, et puis, le temps de celle-ci écoulé, sans reprendre haleine, il fallait rendre sensible l'apparition de la seconde, de la troisième, etc., par un tremblement, c'est-à-dire, comme nous l'expliquerons ci-après, tantôt par une seule vibration, tantôt par une suite de mouvements vibratoires, d'ondulations rapides, semblables à celles que l'orgue produit par le moyen du *tremblant doux*. C'est la comparaison qu'emploie J.-J. Rousseau (v° *Tremblement*). Elle fait clairement ressortir le sens de cette expression, *vox tremula*, car il n'est personne qui ne connaisse l'effet déterminé par le *tremblant doux*, et qui ne sente la possibilité de l'imiter avec la voix. Déjà Engelbert, comme nous l'avons dû remarquer, avait employé, pour en donner quelque idée, une comparaison analogue, celle du son vibrant de la trompette, *sicut sonitus flatùs tubæ vel cornu*, et Jérôme de Moravie, l'image des rides causées par un vent léger sur la surface de l'eau : « Est autem decora vocis « sive soni et celerrima procellarisque vibratio. Procellaris « dicitur, eo quòd (ut) procella fluminis aurâ levi agitata sine « aquæ interruptione, sic nota procellaris in cantu fieri debet, « cum apparentiâ quidem motûs, absque tamen soni vel vocis « interruptione. » (*Tract. de musicâ... à S. Jeronymo.*)

C'est le battement du gosier qui détermine ce genre d'expression, *tremulenta gutturis modulatio*. Mais, remarquons-le bien, il faut que le battement, tout en s'exécutant rapidement, nettement, ne soit ni trop vif ni trop précipité. Si on le faisait sans modération, si on refoulait avec violence l'air absorbé par les poumons, contre l'épiglotte, soupape naturelle du larynx, alors celle-ci s'ouvrant par secousses, pour livrer passage à

l'air, et se refermant continuellement, rendrait le son chevrotant, et la *vox tremula* n'a rien de commun avec cet effet ridicule, horrible, qu'on nomme *chevrotement*. Elle est, disent les anciens, une agréable oscillation de la voix qui en anime le son; c'est souvent une suite d'ondulations douces, de petits renflements, qui deviennent pour l'oreille ce que les battements du pouls sont au toucher. En un mot, c'est un genre d'expression tout naturel. Un exemple pourra nous aider, mieux que toutes les comparaisons, à en bien saisir la nature. Supposons qu'on ait à chanter cette phrase mélodique, dont la pénultième doit trembler :



on partagera la ronde *sol* en deux fractions ou deux blanches, et on soutiendra la première de ces blanches selon sa juste valeur; puis arrivé à la seconde, sans reprendre haleine, on la chantera comme si elle était représentée par deux croches et quatre doubles-croches liées entre elles, en imitant, dans le passage de l'une à l'autre, par un tour de gosier, le mouvement du tremblant de l'orgue et l'oscillation qu'il communique à l'air et au son.



Voilà la traduction musicale des paroles de Jean de Muris : *Debet æqualiter et citò proferri*, et des autres textes précités : *Magis gutturis quàm chordarum officio modulantur... Soni celerrima procellarisque vibratio. Quasi una sola debet*

audiri, ità tamen ut, prolatâ primâ, exprimatur in secundâ tremulenta gutturis modulatio.

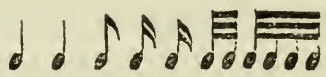
Le tremblement, tel que nous venons de le décrire, se faisait le plus souvent sur la note pénultième des cadences médiaires et finales. C'est là, en effet, que se rapportent tous les exemples donnés par Aurélien de Réomé (1), et c'est pour ce motif que les maîtres des derniers siècles lui donnaient, quoique improprement, le nom de cadence (2). Cependant il ne faudrait pas conclure de là que la *vox tremula* ne dût jamais se produire ailleurs; car on en trouve le signe dans les manuscrits, sur des notes autres que la pénultième. Mais le tremblement était-il le même invariablement dans ces différents cas? Le signe unique qui le représente partout dans les manuscrits (—) n'exprimait-il pas différentes espèces de tremblement? Plus d'une raison nous porte à le croire et ne nous laisse même à cet égard aucun doute.

1° Les maîtres du dix-septième siècle désignant, comme nous l'avons dit, les *voces tremulæ* sous le nom de cadences, en distinguent deux espèces principales : la cadence pleine ou soutenue et la demi-cadence, appelée aussi fort improprement cadence *étouffée*. La première se composait d'une série d'ondulations, égale à la durée de la note qui devait trembler. Elle se pratiquait elle-même de deux manières, dont il importe de remarquer la différence, savoir : la cadence soutenue, *à la française*, se faisait sur deux degrés conjoints, de telle sorte que, si elle affectait, par exemple, un *ré*, on devait chanter

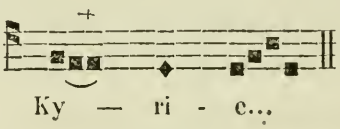
(1) Versus istarum novissimarum partium tremulam emittunt vocem .. finisque versiculi tremulam emittit vocem. (Aurelian. Reomens., pag. 44 et 47. Gerbert, tom. I.)

(2) Ils l'appelaient simplement *tremblement*, lorsqu'il se pratiquait ailleurs que sur la pénultième note d'une phrase musicale.

mi ré mi ré mi ré ut ut — c'était le trille tel qu'on l'entend aujourd'hui (1); — mais le pur tremblement, le véritable *trillo à l'italienne*, consistait à rebattre plusieurs fois le même degré avec une rapidité progressive, comme dans l'exemple ci-dessus (*Omnipotens*). Brossard, à qui nous empruntons ces renseignements (v° *Trillo*), les accompagne de cet autre exemple, où la progression est encore mieux marquée :

†Ex.: 

L'abbé de Bacilly, dans ses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, qui datent de la même époque, signale aussi ces deux manières d'exécuter le long tremblement, ou en procédant par degrés conjoints, comme *fa mi fa mi fa mi ré ré*, ou en frappant trois, quatre ou cinq fois la même note longue, *ce que l'on nomme vulgairement animer* (2). Cette cadence pleine se faisait le plus souvent, comme nous l'avons dit, sur la note pénultième d'une phrase musicale; mais elle pouvait aussi se pratiquer ailleurs, vers la fin d'une longue tenue :



La demi-cadence consistait en une seule ondulation, en un seul mouvement vibratoire, déterminé par un tour de gosier,

(1) Le trille se battait donc avec la note supérieure à celle qui devait trembler, comme dans l'exemple ci-dessus. Quelquefois une note était battue avec la note inférieure, comme ♭ *si la* ♭ *si la* ♭ *si la la*, et cela se nommait le *pincé*, dans la musique instrumentale.

(2) *Remarques curieuses*, etc., imprimé à Paris en 1669; pag. 181, 197 et 205.

et de là le nom de cadence étouffée, indiquant qu'elle s'arrêtait après ce premier mouvement et qu'elle laissait la voix *revenir au soutien de la même note*. On l'exécutait aussi d'après la double méthode exposée précédemment, soit en supposant une petite brève au-dessus de celle qui devait trembler, soit en rebattant une fois le même degré, *qui est bien la manière la plus particulière et la moins connue* (au dix-septième siècle), dit l'abbé de Bacilly (1). Ce petit tremblement se marquait encore, à l'époque dont nous parlons, par le signe ⁓, qui représente si bien l'ondulation vocale, tandis que le grand tremblement était figuré par une croix †. Or, comme le premier de ces signes est précisément celui qu'on rencontre dans les anciens manuscrits pour représenter la *vox tremula*, on est par là même autorisé, ce semble, à conclure qu'il avait une double signification au moyen-âge, qu'il figurait alors le demi-tremblement et le tremblement soutenu, que ces deux espèces de tremblement ont été en usage jusqu'au dix-septième siècle, mais qu'en les conservant plus ou moins, on en a réservé le signe primitif pour exprimer seulement l'une des deux espèces, ce qu'on appelait la demi-cadence, tandis qu'on a imaginé un nouveau signe pour marquer la cadence pleine et soutenue.

2° Nous retrouvons, à une date bien antérieure au dix-septième siècle, les deux espèces comprises, à cette époque, sous le terme générique de *tremblement*, de *cadence*. Et d'abord c'est le tremblement soutenu, qu'une observation de l'abbé Lebeuf nous aide à reconnaître dans un grand nombre d'anciens manuscrits. Le savant abbé remarque, en effet, dans son *Traité historique et pratique*, qu'on rencontre souvent dans les nouveaux livres de Paris, à la fin des Répons et des Antiennes, ces deux notes

(1) *Remarques curieuses*, etc., pag. 187.

, et que la queue de la première indique qu'on doit rester un peu sur cette note, avec un léger tremblement, *cum modicâ trepidatione,* selon l'Antiphonaire de 1681, c'est-à-dire en communiquant au son, non pas une seule vibration, mais plusieurs petites vibrations qui s'exécutent rapidement (et c'est en cela que consiste le tremblement soutenu). « Trois notes, ajoute-t-il, se mettent aussi quelquefois à la fin des Répons : , et alors, d'après la rubrique du même Antiphonaire, on fait aussi un léger tremblement sur la seconde, *modò his cantus terminetur* (1). » Or cette dernière figure, que l'abbé Lebeuf recommande à notre attention, se retrouve précisément la même dans les manuscrits à points superposés des onzième et douzième siècles; et, ce qui est bien remarquable, elle s'y reproduit souvent avec cette particularité, que la note pénultième (ou le second de ces points) est remplacée par un signe ondulé, c'est-à-dire, par un signe qui prescrit évidemment le mode d'exécution rappelé par l'auteur du *Traité historique.* On en a un admirable exemple dans le *fac-simile* de l'antienne *Venite populi,* donné par M. Stephen Morelot, dans la *Revue de la musique religieuse,* tom. III, pag. 96. Dans d'autres manuscrits du même temps, ce signe est remplacé par un second point semblable au premier, et cette notation a fini par prévaloir dans les manuscrits à notes carrées, sans doute parce que l'on s'était aperçu du mauvais effet de ce mode d'exécution dans un chœur. Quoiqu'il en soit, il paraît qu'il resta jusqu'au dix-septième siècle, quelques traces de ce genre de tremblement, et les textes précités d'Engelbert, de Jérôme de Moravie, et même plusieurs passages d'Aurélien de Réomé, ne permettent pas de douter qu'il n'ait été longtemps auparavant fort usité.

(1) *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique,* p. 176.

Ferons-nous remonter aussi loin l'origine du *trille*, du tremblement *soutenu à la française*, selon l'expression de l'abbé Brossard? A la vérité les plus anciens maîtres ne désignaient pas ce genre d'ornement, comme on l'a fait ensuite, par les noms de *tremblement*, de *cadence;* mais ils le connaissaient parfaitement, et ils en ont fait un fréquent usage. C'est bien le trille, dit M. Fétis, qui nous est dépeint dans ce passage remarquable du manuscrit de l'abbé de Tersan (maintenant déposé à la Bibliothèque impériale) : « *Notandum est quòd* « *plica nihil est aliud, quàm signum dividens sonum in sono* « *diverso.* Et plus loin, cette division du son en diverses into- « nations, tant en montant qu'en descendant, est clairement « expliquée, quant au mécanisme de la voix : *Fit autem plica* « *in voce per compositionem epiglotti cum repercussione* « *gutturis subtiliter inclusa.* Voilà bien le mouvement combiné « de l'épiglotte et du larynx, par lequel s'exécute encore au- « jourd'hui le trille (1). » Il était donc en vogue au treizième siècle, puisque telle est la date du manuscrit de l'abbé de Tersan.

Mais, qu'il nous soit permis de le dire, nous croyons en retrouver la trace bien au-delà du treizième siècle. N'est-ce pas le trille et même la *flexion de voix* à la manière du *pincé*, qu'Aurélien de Réomé et le moine d'Angoulême ont voulu désigner par cette dénomination de *vox vinnula* ou *voces vinnulæ,* qui est depuis longtemps pour tous les musiciens une énigme? Un passage très remarquable du second livre des *Origines* de S. Isidore, autorise suffisamment, ce semble, cette conjecture. Dans l'énumération qu'il fait des différentes espèces de voix (2), S. Isidore signalant en particulier celle qu'on

(1) *Revue de la musique religieuse,* tom. 3, pag. 336.

(2) Perspicuæ voces sunt... Subtiles... Pingues... Acuta... Dura...

nomme *vinnula* ou *vinnola*, en donne cette définition : *Vinnola* (*vinnolata*) *est vox lenis* (*levis*), *vox mollis atque flexibilis, et vinnola dicta a vinno, id est, cincinno molliter flexo.* Autrement : c'est une voix tellement modérée, qu'elle est en même temps douce et légère, vive et animée, mais sans véhémence, sans impétuosité, *lenis, levis, mollis;* une voix par-dessus tout souple et flexible, *flexibilis.* Elle est ainsi appelée du mot *vinnus* (1), synonime de *cincinnus* (boucle de cheveux) *molliter flexus*, parce qu'elle imite, par ses mouvements, la forme de ce genre d'ornement (2).

Or, sans détourner ces paroles du sens qu'elles ont dans l'esprit de S. Isidore (3), nous pouvons en tirer quelques in-

Aspera... Cæca... Vinnola... (Isidori, *Origin.*, lib. II, inter Gerberti *Scriptores*, tom. I, pag. 22.)

(1) Vinnus-ni, *m : a bush of haire* (boucle de cheveux)... (Rideri *Dictionarium anglo-latin.*, pars I. ceu *Bibliotecha sholastica*, v° *haire ;* et rursùm in II part. *Dictionarii etymologic. pars secunda*, in quâ barbara, obsoleta et rarò usitata vocabula explicantur, v° *vinnus.* Oxonii 1589.) Ce mot ne se rencontre plus dans la plupart des dictionnaires latins, pas même dans le Glossaire de Ducange ni dans le *Thesaurus linguæ latinæ* de Robert Etienne. Celui-ci, cependant, donne l'adjectif *vinnulus ;* mais n'en connaissant pas l'étymologie et n'osant confesser que sa science est là en défaut, il se résigne à suivre Turnèbe dans cette explication burlesque : *Vinulus vel vinnulus in Plauto mollis est, ex vini diminutione. Cùm enim vinum, quod generosum non esset significabant, vinulum et villum appellabant, undè adjectivum* vinulus *est factum...* Inutile, sans doute, de remarquer que cette interprétation n'est pas imputable à Plaute, et qu'il n'a jamais écrit *vinulus, vinula*, mais bien : *oratio vinnula*, avec deux *n.*

(2) *Cincinnus* en latin, *kikinnos* en grec, et *tsitsith* en hébreu, ont le même sens : *compti capilli et intorti.*

(3) Dans le chap. 6 du II. livre des *Origines*, où se trouve cette définition, le mot *vox* signifie le plus souvent *un son*, mais aussi quelquefois *la voix*, l'instrument naturel de la musique vocale, v. g. : *dura vox, quæ violenter emittit sonum.* Or, nous avons supposé qu'en parlant de la *vox vinnola*, S. Isidore prenait le même mot dans ce dernier sens,

ductions concernant le caractère ou le mode d'expression, propre aux sons, aux notes que les vieux maîtres appelaient aussi *vinnulæ voces*, et qu'ils considéraient toujours comme des notes simples. Car il est très probable qu'ils n'appelaient ainsi les notes en question, que parce qu'elles étaient, en réalité, les points sur lesquels devait briller avec toutes ses qualités, avec tout ce qu'elle avait d'agrément et de charmes, la *vox vinnola* définie par l'auteur des *Origines;* que là, par conséquent, la voix devait unir à une singulière expression de douceur beaucoup de vivacité (*lenis, levis*), se plier subtilement soit en montant soit en descendant, s'échapper en ondulations toujours douces, mais plus sensibles que dans le vibrement, *flexibilis*, *molliter flexa;* qu'alors l'effet vocal avait une ressemblance frappante avec le terme de comparaison employé par l'Evêque de Séville, *sicut cincinnus molliter flexus;* que c'est même cette analogie qui lui aura fait donner aussi le nom de *vinnula, ex vinno* (*vinnus enim a viendo, vel quasi vincinus, a vinciendo*), *id est*, etc., parce qu'il était à l'oreille ce que l'autre genre de parure est aux yeux, et qu'il rappelait d'ailleurs également l'idée de multiplicité dans l'unité, plusieurs petits sons différents, entrelacés délicatement et avec art dans l'intonation d'une seule note. Or, à tous ces signes, on reconnaît le trille, l'agrément que certains musiciens du dix-septième siècle nommaient encore très justement *flexion de voix* (1).

qui est le moins favorable à notre interprétation. Si on aime mieux entendre ici par *vox vinnola*, un son doux, *lenis*, divisé ou divisible en plusieurs petits sons différents, *flexibilis*, nous admettrons volontiers cette interprétation, et le trille sera exprimé d'une manière encore plus claire et plus précise.

(1) *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, ch. 12, p. 136.

De pareilles délicatesses, on le conçoit, n'entraient guère dans les habitudes des vieux chantres gaulois, hommes *au gosier buveur et farouche.* « Aussi, dit le moine d'Angoulême, ils ne pouvaient saisir le mode d'expression propre aux *sons tremblants*, aux *notæ vinnulæ*, aux notes sujettes au martellement, etc., faisant plutôt d'affreux chevrottements que des ondulations, à cause de la rudesse naturelle de leur voix (1). » — « A l'instant même où ils s'efforçaient de rendre leur chant plus harmonieux par des *inflexions* et des *répercussions*,

(1) ..... Omnes Franciæ cantores didicerunt notam *Romanam*, quam nunc vocant *franciscam*, excepto quòd tremulas vel vinnulas, sive collisibiles, vel secabiles voces in cantu non poterant perfectè exprimere *franci*, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, potiùs quàm exprimentes. (Monach. Engolismens., *In vitâ Caroli M.*, apud Gerbert., *De cantu*, tom. I, pag. 272.)

Remarquons ici une fois de plus, que, d'après le moine d'Angoulême, les *voces tremulæ* et *vinnolæ*, supposaient le mouvement bien combiné de l'épiglotte et du larynx, mouvement que ne pouvaient exécuter avec modération les chantres français, *naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, potiùs quàm exprimentes.* — Nous avons rendu le mot *collisibilis*, par ceux-ci : soumises au martellement, autre sorte d'agrément de l'ancien chant. Lorsque descendant diatoniquement d'une note sur une autre par un *trill*, on appuie avec force le son de la première note sur la seconde, tombant ensuite sur cette seconde note par un seul coup de gosier, on appelle cela faire un *martellement*, dit J.-J. Rousseau. (*Dictionn. de musique.*) Les *voces secabiles* ne seraient-elles pas des notes simples, divisibles en plusieurs petites notes, qui passaient avec la rapidité d'un trait, et que l'on nommait au dix-septième siècle, *notes de passage* ou *diminutions?* « On nomme passage, dit « l'abbé de Bacilly, la diminution ou division d'une note longue en plu- « sieurs notes moindres ou brèves, qui sert de *passage*, de *transition*, « de *liaison*, ou comme il vous plaira, à ce qui suit... Bref, tout ce qui « divise une longue note en plusieurs de moindre valeur pour la mesure, « pourrait porter ce nom. » (*Remarques curieuses*, etc., pag. 205 et suiv.) C'est un ornement qu'on retrouve encore dans le chant de la chapelle pontificale.

ajoute J. Diacre, ils lançaient rudement des sons brutaux, qui retentissaient comme les roues d'un charriot sur des degrés; en sorte qu'au lieu de flatter l'oreille des auditeurs, ils la bouleversaient en l'exaspérant, en l'étourdissant (1). »

Le trille et le vibrement ont toujours été et seront toujours l'écueil des chantres aux voix âpres, rudes et indisciplinées, parce que des exécutants de cette espèce, sont toujours entraînés à frapper avec force, comme des notes de valeur ordinaire, des points qu'ils ne devraient qu'effleurer légèrement. « Cependant, dit l'abbé de Bacilly, de même qu'on polit un morceau de fer brut, à coups de lime et de marteau, ainsi peut-on modifier par l'exercice, une voix rude et forte, et acquérir peu à peu *de la cadence* (de l'aptitude pour le trille), en battant souvent du gosier les deux notes dont se compose cette espèce d'ornement (2). »

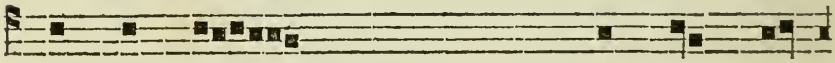
Une dernière observation, relative à la *vox vinnola* (observation que l'abbé de Bacilly fait aussi en parlant de la cadence ou du trille), c'est que cette espèce d'ornement se plaçait le plus souvent sur le degré supérieur des demi-tons diatoniques. Voilà du moins ce qu'on peut remarquer dans la plupart des manuscrits et spécialement dans celui de Montpellier, où le signe appelé *pressus*, revient sur les notes *ut* et *fa*, beaucoup plus fréquemment que sur toute autre note (3).

(1) Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altisonè perstrepentia, susceptæ modulationis dulcedinem non resultant : quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confusè sonantia rigidas voces jactat, sicque audientium animos quos mulcere debuerat, exasperando magis ac obstrependo conturbat. (Joan. Diac., *In vitâ S. Gregor.*, lib. II, cap. 7.)

(2) *Remarques curieuses*, etc., pag. 165 et suiv.

(3) Nous avons compté tous les *pressus* que renferme le manuscrit de Montpellier, dit M. Tardif, et ce dépouillement nous a permis de cons-

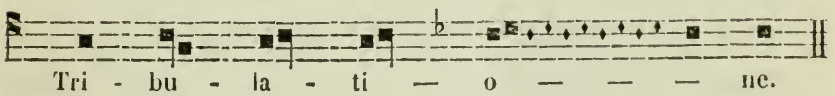
Or, le *pressus* rappelait toujours l'un de ces deux modes d'expression, la flexion de voix ou le vibrement, ce qui autorise à croire que l'un ou l'autre, surtout le premier, s'appliquait là plus naturellement que partout ailleurs. Nous ne poussons pas plus loin nos inductions, laissant assez entendre que ce mode d'expression n'était pas affecté exclusivement, non plus que le *pressus*, aux degrés *ut* et *fa*, et que les vieux maîtres savaient fort bien le ramener de temps en temps sur d'autres points, pour rendre le chant plus vif, plus varié, et (comme ils disaient) plus coloré, plus brillant. On sait déjà ce qu'atteste à cet égard le manuscrit de Montpellier (1); mais plusieurs écrivains, dont nous admirons d'ailleurs le zèle et l'érudition, ayant déprimé l'autorité d'un monument aussi respectable, nous pensons qu'il sera utile d'en confirmer ici le témoignage, par celui du plus ancien maître dont la théorie soit venue jusqu'à nous. Les passages suivants d'Aurélien nous paraissent d'autant plus dignes d'attention, qu'ils retracent tout à la fois et le véritable caractère de la *vox vinnola*, tel que nous l'avons exposé nous-même, et les deux manières dont elle devait s'exécuter, avec le battement de la note supérieure ou inférieure, et enfin différents degrés auxquels on pouvait très bien l'affecter :



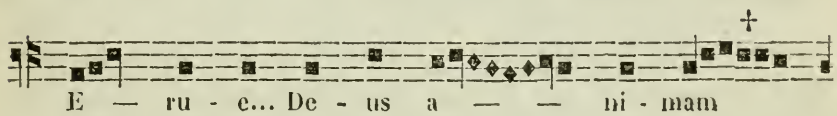
tater plus de *trois mille* exemples de ce signe, traduit par les lettres des notes *ut* et *fa*. (*Bibliothèque de l'école des chartes*, 3e série, tom. ve, octobre 1853, pag. 92.)

(1) Voir dans le *Correspondant*, tom. 32, pag. 503 (25 juillet 1853), l'article de M. Vincent, et dans le *Journal des savants* (décembre 1853), pag. 731, l'article de M. Vitet, contre le système qui, attribuant le *pressus* aux notes *ut* et *fa* exclusivement, présente ce signe comme la clef de la notation neumatique.

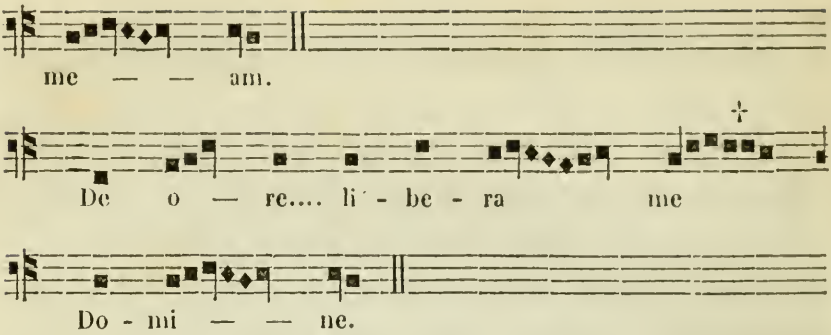
« *In primâ distinctione terna fit inflexio vocis juxtà hoc :* « Isti sunt, *etc. Iterùm in secundâ* vinola *efficitur penultima* « *syllaba, ut hic : qui venerunt ex magna tribulatione* (1). » En d'autres termes, la *vox vinnola* (qui suppose toujours une flexion de voix, comme Aurélien nous le dira lui-même incessamment) s'exécute ici sur la syllabe pénultième de la seconde distinction ou de *tribulatione*, sur l'*o*. Or cette syllabe correspond, comme on le voit, non au premier degré du demi-ton naturel, non à l'*ut* ni au *fa*, mais à un *si* bémolisé. D'ailleurs il est évident qu'on ne peut faire une flexion de voix sur cette note, qu'en la battant avec la note inférieure *la*, de cette manière :



La *vox vinnola* était donc en cet endroit, une flexion de voix, à la manière du pincé de l'ancienne musique instrumentale. Elle se pratique encore dans la chapelle pontificale, puisque MM. de La Fage et Danjou, en citent plusieurs exemples (pag. 66 *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, et pag. 152, tom. 3 de la *Revue de musique religieuse*).



(1) Aureliani Reomens., *Musica disciplina*, pag. 56, 1re col... Dans le manuscrit d'Aurélien, reproduit par Gerbert, le mot *vinola* est toujours écrit avec un seul *n*, ce qu'on a pu remarquer déjà dans le texte que nous avons cité (pag. 257). C'est évidemment une altération qui accuse l'imprudence ou l'ignorance du copiste. Le moine d'Angoulême et S. Odon écrivent, comme S. Isidore : *vinnola*.

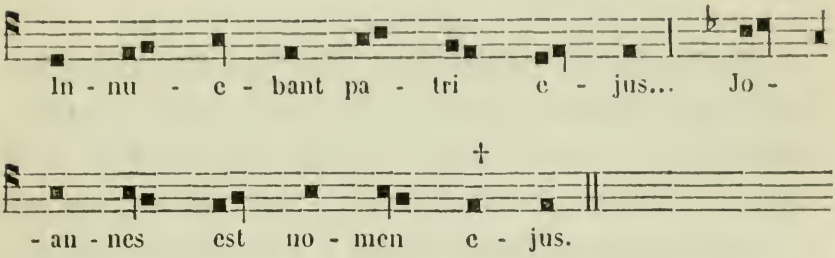


« *In priori quidem Resp.* Erue, *etc., ea melodia quæ fit in*
« *decimâ syllabâ, videlicet a, tractim prolixoque anfractu*
« *ideircò circumfertur, quia illicò ab alterâ excipitur vocali*
« *seu syllabâ, scilicet* ni; *et rursùs altera sonoritas habet*
« (*locum*) *ubi vinolâ flexibilique initietur voce. In secundo*
« *verò Resp. ideò nona ejusdem syllaba, hoc est* ra, *non*
« *tàm circumflexè protrahitur vocis concentus, sed cor-*
« *ripitur, quia deest syllaba quæ antecedentis excipiat in se*
« *sonoritatem, atque protinùs subsequitur hæc quæ* vinolam
« *recipit vocem* (1). »

Constatons, d'abord, quelle est la pensée de maître Aurélien, sur le vrai caractère de la *vox vinnola*, et réunissons son témoignage à celui du moine d'Angoulême et de S. Isidore. Ces paroles : *et rursùs altera sonoritas habet* (*scilicet locum*) *ubi* vinolà flexibilique *initietur voce*, — ensuite a lieu une autre sonorité, qui consiste dans la *voix* (dans l'intonation de la note) *vinnolà*, flexible, — ces paroles, disons-nous, signifient évidemment, que la *vox vinnola* est un son qui doit être varié plusieurs fois du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, et qu'elle se confond avec la flexion de voix. Or, dans le premier exemple ci-dessus, elle doit ressortir sur le double *fa*, qui correspond à la dernière syllabe de *animam*, et dans le second

(1) Aurelian. Reomens., pag. 57.

exemple, sur le même degré, qui correspond au monosyllabe *me*. Elle peut s'exécuter de deux manières, ou en battant le *fa* avec la note supérieure, et c'est proprement le trille, ou bien (comme le pratiquait ici Aurélien, croyons-nous) en battant le même degré *fa* avec la note inférieure, et c'est encore la flexion vocale à la manière du pincé.

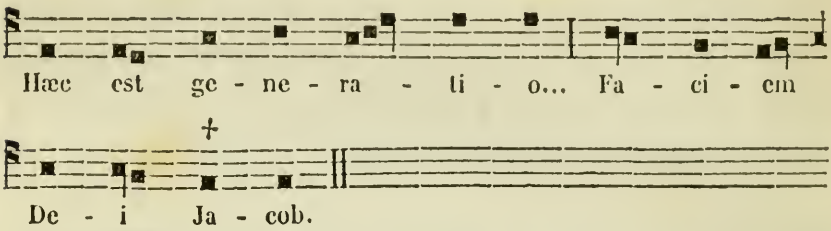


« *Est autem præter hanc* (Justi autem, etc., *cujus finis in* « *altum sustollitur*), *quæpiam divisio, quam nonnulli si-* « *milem esse asseverant; quidam verò ultimam versùs sylla-* « *bam,* vinolam flexibilemque *autumant fieri vocem. Hæc verò* « *antiphona est :* Innuebant patri ejus (1). »

Ainsi, cette Antienne, selon Aurélien, se terminait autrefois dans quelques églises, comme l'Antienne *Justi autem*, etc., par une élévation; mais elle avait ailleurs une autre forme, celle que nous croyons bien reproduire ici, d'après un ancien Antiphonaire Cistercien, et la plupart des livres romains; et, sous cette dernière forme, qu'elle a encore aujourd'hui, elle demandait la *vox vinnola*, la flexion (remarquons encore cette qualification, *flexibilis*), à côté de la dernière syllabe, c'est-à-dire sur la note pénultième *mi*. Alors il fallait donc battre cette note *mi* avec le degré supérieur, comme dans le trille. C'est ce que prescrivait encore Nivers, en marquant cette note

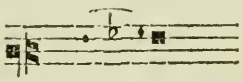
(1) Aurelian. Reomens., pag. 48, col. 2.

d'une petite croix, dans son Antiphonaire de 1696. La même observation s'applique à l'exemple suivant :



« *Itidem agitur in antiphonis* (*in fine*), *quarum prima* « vinolam *gravemque emittit vocem, ut hîc :* Hæc est gene- « ratio (1). » Aurélien, dans le chapitre 12 de son *Traité*, où il cite cet exemple entre beaucoup d'autres, ne s'occupe que de la fin de chaque pièce mélodique. Il n'est donc pas douteux que ces mots *vinolam gravemque emittit vocem*, ne doivent s'appliquer aussi à la fin de l'Antienne *Hæc est generatio.*

De tout ce qui précède, on pourrait déjà conclure, sans recherche ultérieure, que le second genre d'ornement, appelé, au dix-septième siècle, *demi-tremblement*, remonte aussi à une époque très ancienne, et que les vieux maîtres savaient fort bien l'employer sous les deux formes signalées par l'abbé de Bacilly. Mais des documents très précis viendraient, au besoin, justifier cette présomption. D'une part, M. Fétis nous cite un Bréviaire du onzième siècle (faisant partie de sa bibliothèque), où ce signe ⁓ représente une seule note réelle, qui devait s'exécuter ainsi :



Le Bréviaire précité recommande formellement, dit-il, ce mode d'exécution (2). Or c'est ce qu'on appelait dans un âge

(1) Aurelian. Reomens., pag. 46, col. 2.

(2) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, pag. 165.

plus récent, la *demi-cadence*. On retrouve d'autre part, le demi-tremblement *à l'italienne*, le petit vibrement, bien marqué dans ces vieux manuscrits dont parle l'abbé Janssen, où figurent quelquefois deux brèves au lieu d'une longue. « Un « reste pratique de cette notation se conserve encore aujour- « d'hui à Rome, chez les Dominicains, qui prononcent une « syllabe deux fois, quoiqu'elle ne soit marquée que d'une seule « note; ainsi, à la messe, ils chantent : *Et cum spiritu tuoo.* « Cette même méthode fut conservée dans la première édition « du *Directorium chori* de Guidetti, qui indiqua cette ma- « nière de prononcer, par la semi-brève unie et liée par un « demi-cercle : ♦♦. *Syllaba subjacens levi quodam spiritûs « impulsu pronuntiabitur, perindè ac si duplici scriberetur « vocali, ut Doominus pro Dominus, sed cum decore et « gratiâ quæ hic doceri non potest* (Baïn. Mem.) (1). » Nous pensons que le signe employé précédemment (⁀), rend encore mieux l'idée de Guidetti et l'effet de ces notes unissonnantes, liées et cependant d'une prononciation distincte. Il donne à entendre, sans ambiguité, que la voix doit vibrer légèrement en passant de la première note à la seconde, et vibrer ainsi une fois seulement, c'est-à-dire, autant qu'il est strictement nécessaire pour indiquer ce passage. C'est ainsi, sans aucun doute, que s'exécutaient les duplications et triplications de notes des vieux livres de lutrin, quand elles n'admettaient pas le grand tremblement; et celui-ci, il faut bien le reconnaitre, n'était ni permis, ni même possible partout; car c'était un principe inviolable, que deux, trois notes, et quelquefois davantage, placées sur le même degré, devaient, en se chantant comme une seule, se distinguer toujours l'une de l'autre dans l'exécution : *Quandò pro unâ syllabâ in eâdem*

(1) *Les vrais principes du chant grég.*, pag. 14, note 1.

lineâ ponuntur duæ vel etiàm quandoquè tres notæ multùm vicinæ, debent cantari sinè pausâ, ità tamen ut leviter audiantur notæ distinctæ, et non una longior (1). Or cette distinction n'était compatible avec le tremblement, qu'autant qu'il se réduisait à une seule vibration, ou qu'il se portait avec plusieurs mouvements vibratoires sur la fin d'une tenue, sur une note qui, comme nous l'avons dit, était ordinairement la pénultième d'une phrase musicale.

Ces détails, tout incomplets qu'ils sont, suffisent, croyons-nous, pour édifier la plupart de nos lecteurs, au sujet des *voces tremulæ*, des *voces vinnolæ*. Aussi nous laissons à d'autres le soin de décider si ces sortes d'ornements doivent reparaître ou non dans le chant ecclésiastique. Quelque jugement qu'on porte à cet égard, on reconnaîtra, du moins, que le vibrement n'est pas de notre époque, et qu'il appartient, aussi bien que le trille, aux plus beaux siècles de l'art religieux.

(1) *Musica choralis franciscana*, pag. 116.

NOTE **C**, *page* 167,

sur

LE CHANT PSALMODIQUE DES CHARTREUX.

— ⟡ —

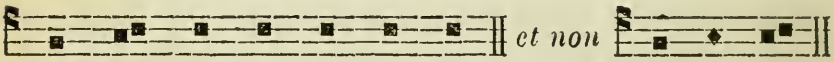
Nous devons les renseignements suivants à l'obligeance d'un vénérable religieux de Bosserville :

« Ils sont conformes, dit-il, à la pratique générale de l'ordre, « et à une méthode de plain-chant, composée en 1700, ap- « prouvée par le général des Chartreux. L'auteur anonyme de « cette méthode manuscrite, affirme que notre chant est le « même qu'il était à la fin du onzième siècle, ou au temps de « S. Bruno, mort en 1101. Alors, quelques disciples du saint « abbé se rendirent à Lyon, pour en prendre le chant et les « rits. Le dernier rituel de Lyon le témoigne; il y a peut-être « aussi un peu de Viennois de cette époque éloignée. Quoiqu'il « en soit, c'est une tradition constante parmi nous, que s'il y a « quelques variétés dans notre chant, elles sont peu considé- « rables. Les Chapitres généraux se sont toujours opposés aux « innovations, tellement que pour la fête de S. Bruno, nous « n'avons pas d'autre office, ni d'autre messe, que l'office et la « messe d'un Confesseur non Pontife; nous n'avons pas même « une Hymne propre pour ce glorieux patriarche. Une décision « du Chapitre général a dû intervenir en 1851, pour changer « l'usage immémorial d'adoucir les consonnes *ch* dans *bra-* « *chium*, et leur donner le son du *k*; car jusque-là on prononn-

« çait *brachium*, comme nous prononçons les mots *machine*, « *chemin*, etc. Il reste encore quelques prononciations parti- « culières, auxquelles ce Chapitre n'a pas touché, comme celle « de mouiller *gn* dans *regnavit*, ainsi qu'on le fait en pronon- « çant *régner*. De là on peut conclure que la pratique est la « même pour toutes les maisons de l'ordre, en France et hors « de France. »

1° Dans la teneur des Psaumes, toutes les syllabes sont égales; on ne distingue ni longues ni brèves, ni accent, ainsi : *vĭrgām vĭrtūtĭs tūæ ēmĭttēt Dōmĭnŭs*, etc. *Nulla syllaba longius aliâ protrahenda vel breviùs abrumpenda.* Il en est de même dans le plain-chant proprement dit, où il n'y a que des notes égales. Cette égalité rend le chant des Chartreux aussi simple que commode, pour ceux même qui ne connaissent point la quantité.

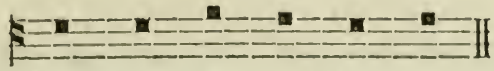
2° Dans l'intonation d'un Psaume, on ne rejette jamais, comme superflue, la pénultième brève, ni la dernière syllabe d'un mot suivi d'un monosyllabe. Ainsi on entonnera :



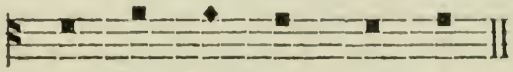
Mais cette règle ne s'applique pas aux médiations ni aux terminaisons, où, comme nous le verrons, la brève ne peut généralement correspondre à certaines notes : *apertŭm est, meă est, laudantĭbus.*

3° Dans les médiations qui commencent par leur note la plus élevée, la dernière syllabe d'un mot peut recevoir la note de l'élévation; mais il n'en est pas de même de la pénultième brève, qui, dans ce cas, est toujours rejetée comme superflue.

De même généralement, une pénultième brève ne peut être l'avant-dernière syllabe essentielle d'une médiation. Exemples :



Fre - mu - e - runt gen - tes.
Splen-do - ri - bus sanc - to - rum.
Im - ple - bit ru - i - ne.
In vi - â bi - bet.



Do - mi - no me - o (1).
Ac - ci - pi - at al - ter
Ba - cu - lus tu - us.
A - ni - ma me - a.

Qui ti - met Do - mi - num.
Cum prin - ci - pi - bus.
Se - ni - tas jus - ti - ti - æ.
In om - ni tem - po - re.

Si la médiation se termine par un mot hébreu incliné ou par un monosyllabe, aux 2e, 4e, 5e, 7e et 8e tons, alors on relève le monosyllabe, ou la syllabe finale du mot hébreu, comme il suit :

Ju - bi - la - te De - o Ja - cob.
Ex - au - di me.

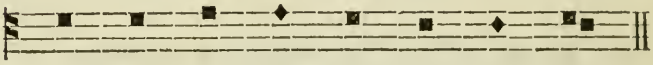
Sunt Je - ru - sa - lem.
Tu - is in te.

Ti - men - ti - um te.
Vi - vi - fi - ca - me.

(1) Quoiqu'il n'y ait pas de note semi-brève dans les livres des Chartreux, nous en employons ici la forme, pour indiquer la manière dont ils chantent les notes ou syllabes superflues, dans les médiations et les terminaisons.

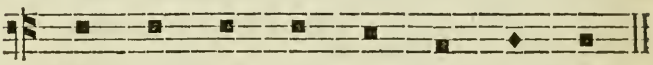
4° Les terminaisons suivent les mêmes règles que les médiations, à part ce qui concerne le mot hébreu ou le monosyllabe final :

I - ni - mi - co - rum tu - o - rum.
Et con - gre - ga - ti - o - ne.



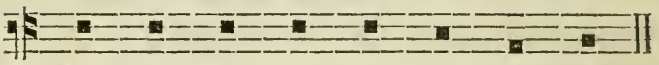
De - dit fi - li - is ho - mi - num.
No - - men Do - mi - ni.

La dernière syllabe d'un mot suivi du monosyllabe final, ne peut généralement figurer en qualité de syllabe pénultième d'une terminaison. On chantera donc :

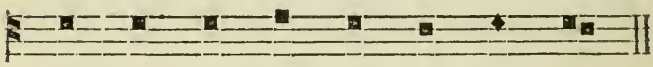


Me - di - ta - ti - o me - a est.
Su - per me - a per - tum est.
lau - dan - tes te.

et non

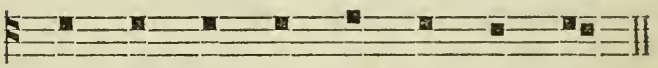


Me - di - ta - ti - o me - a est.
Su - per me - a per - tum est.
lau - dan - tes te.



Con - for - ta - ti sunt su - per me.
Et ex - au - di - vit me.

et non

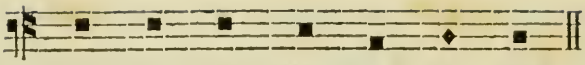


Con - for - ta - ti sunt su - per me.
Et ex - au - di - vit me.

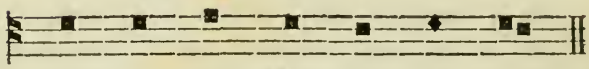
Une particularité remarquable, c'est que la même règle s'applique à l'avant-dernière syllabe de tous les mots hébreux indéclinables, qui terminent les versets. Cette syllabe ne peut

figurer, comme syllabe pénultième de la terminaison, et tombe par conséquent, dans ce cas, au rang de celles qui sont brèves ou superflues (1). Il n'y a d'exception à cet égard, que pour le mot *amen*, qui se chante *more latino*, à la fin de la doxologie *Gloria Patri :*

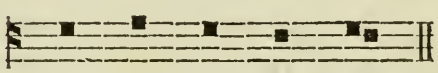
(1) Voilà bien la règle que les Chartreux ont toujours suivie dans la pratique. Cela est tellement constant, que l'abbé Lebeuf, dont les jugements d'ailleurs ne sont pas toujours irréformables, a cru devoir condamner comme indécente, cette prononciation, maintenant tombée en désuétude : *Dăvid, Jăcob, Sĭon.* (*Traité historique*, pag. 114.) Poisson, dans son *Traité du chant grégorien*, pag. 515, a censuré de même cet usage, qui se conservait encore de son temps, dans l'église de Paris. Donc, ni les Chartreux, ni les chantres parisiens, n'ont jamais pris à la lettre cette règle si différente, que nous trouvons dans leurs livres et dans le traité de Le Munérat : « *Observa* « *etiam diligenter, quòd in fine versûs, ejusmodi syllabæ, id est,* « *monosyllabæ necnon ultimæ syllabæ dictionum hebræarum, præter* « *amen, pro nihilo reputantur.* » Loin de là, regardant cette règle comme vicieuse dans sa forme, dans sa *rédaction*, ils s'en tenaient, et ils s'en tiennent encore, dans la pratique, au principe tout opposé : ils traitaient comme syllabe de valeur, le monosyllabe final et la dernière syllabe du mot hébreu, placé à la fin des versets, et ils abrégeaient, ils rejetaient, comme superflue, la syllabe précédente. Or, quelle était la raison de cette abréviation de la pénultième, en pareil cas? Etait-elle fondée sur ce principe, que le monosyllabe influe par lui-même sur la dernière syllabe du mot qui le précède, auquel il se rapporte, et qu'il en diminue la valeur? Non, car les Chartreux font toujours longue la syllabe dont nous parlons, lorsqu'elle est placée sous la note de l'élévation. (Voir ci-dessus l'exemple *Confortati sunt super me.*) Il semble donc qu'ils se soient préoccupés, surtout, du soin de mettre en relief l'*accent final*, soit en le relevant dans les médiations des tons 2e, 4e, 5e, 7e et 8e, soit en annulant généralement la syllabe qui le précède, dans les autres médiations et dans les terminaisons. Ainsi l'accent final aurait chez eux un rôle privilégié, même en dehors des médiations rompues. Il n'en est pas moins vrai, que la formule très défectueuse, qui se rencontre dans leurs livres et dans le traité de Le Munérat, a exercé une certaine influence sur la pratique et même sur plusieurs méthodes de plain-chant. (Voir ci-dessus, pag. 81.)



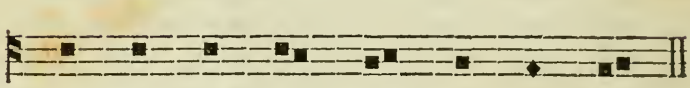
Or - di - nem Mel - chi - se - dech.
Ben - ja - min et Ma - nas - se.
Ju - bi - la - te De - o Ja - cob.
In tor - ren - te Cis - son.
Su - per Do - mum Da - vid.



Or - di - nem Mel - chi - se - dech.
Ben - ja - min et Ma - nas - se.
Ju - bi - la - te De - o Ja - cob.
In tor - ren - te Cis - son.
Su - per Do - mum Da - vid.

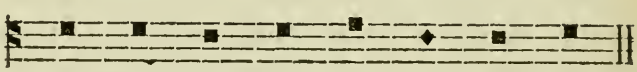


Sæc - lo - rum A - men.



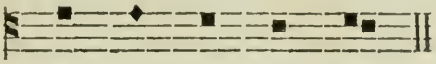
In por - tis fi - li - æ Si - on.
Ve - lut o - vem Jo - seph.

Ainsi, dans les terminaisons, la syllabe qui précède l'accent final placé sur un mot hébreu ou sur un monosyllabe, est généralement brève, et donne lieu à une anticipation. Cependant cette règle souffre une exception importante, que nous devons signaler, savoir : la dernière syllabe des mots qui ont la pénultième brève (*proparoxytons*), et qui sont suivis du monosyllabe final, n'est pas réputée nulle; elle peut figurer en qualité de syllabe pénultième de la terminaison :



Fru - men - ti sa - ti - at te.
Lu - ci - fe - rum ge - nu - i te.

de même, lorsque le verset finira par deux monosyllabes, on chantera dans les terminaisons :



5° On doit couper et non pas traîner la dernière syllabe du milieu et de la fin de chaque verset : *Ultimam syllabam nullus teneat, sed citò dimittat.* (*Statut. ord. cartusiens.*)

Ainsi la pratique des Chartreux concorde sur certains points, avec la théorie que nous avons développée nous-même, par exemple, au sujet de la pénultième brève, des médiations rompues, de la dernière syllabe des mots proparoxytons, suivis du monosyllabe final ; et c'est un témoignage imposant, qui vient s'ajouter à tous les autres sur ces différents points. Ailleurs, elle s'en éloigne notablement, savoir en ce qui concerne l'élévation sur la dernière syllabe d'un mot, l'observation de l'accent dans la teneur des Psaumes. Mais ici la pratique des

(1) La règle qui défend de faire l'*élévation* sur la dernière syllabe d'un mot, une fois retranchée, la difficulté inhérente à ces mots : *Luciferum genui te,* n'existe plus, parce que, en élevant la voix sur la dernière syllabe de *Luciferum*, on n'est plus dans la nécessité d'avoir deux survenantes de suite. Mais on peut écarter cette difficulté purement accidentelle, sans retrancher une règle générale qui a son importance. C'est une observation qu'il ne faut point perdre de vue, en constatant l'usage des Chartreux.

RR. Pères est-elle conforme aux règles d'exécution, transmises par les disciples de S. Grégoire, et suivies jusqu'au neuvième siècle? Cette question, en tant surtout qu'elle se rapporte à la teneur des Psaumes, nous paraît très clairement résolue par l'enseignement des plus grands maîtres de la même époque : « In omni textu Lectionis, Psalmodiæ vel cantûs, accentus sive « concentus verborum (in quantum suppetit facultas) non ne- « gligatur, quia exindè permaximè redolet intellectus (1). « Accentuum vim oportet lectorem scire, ut noverit in quâ syl- « labâ vox protundatur pronuntiantis; quia multæ sunt dictiones « quæ solummodò accentu discerni debent a pronuntiante, ne « in sensu earum erretur. Sed hæc a Grammaticis discere « oportet (2). » Ainsi parlaient les religieux de St-Gall, d'après l'enseignement des plus anciens Pères; ainsi parlait Raban Maur, qui avait conversé avec les chantres envoyés par Adrien à Charlemagne (3). Leur langage n'est-il pas ici la reconnaissance formelle, authentique, de l'usage universellement suivi au neuvième siècle, d'un usage auquel est venu déroger plus tard celui des Chartreux?

(1) *Instituta SS. Patrum, de modo psallendi,* apud Gerbert, *Scriptores,* tom. I, pag. 6.

(2) Rhabanus Maurus, *De institutione clericorum,* cap. 52.

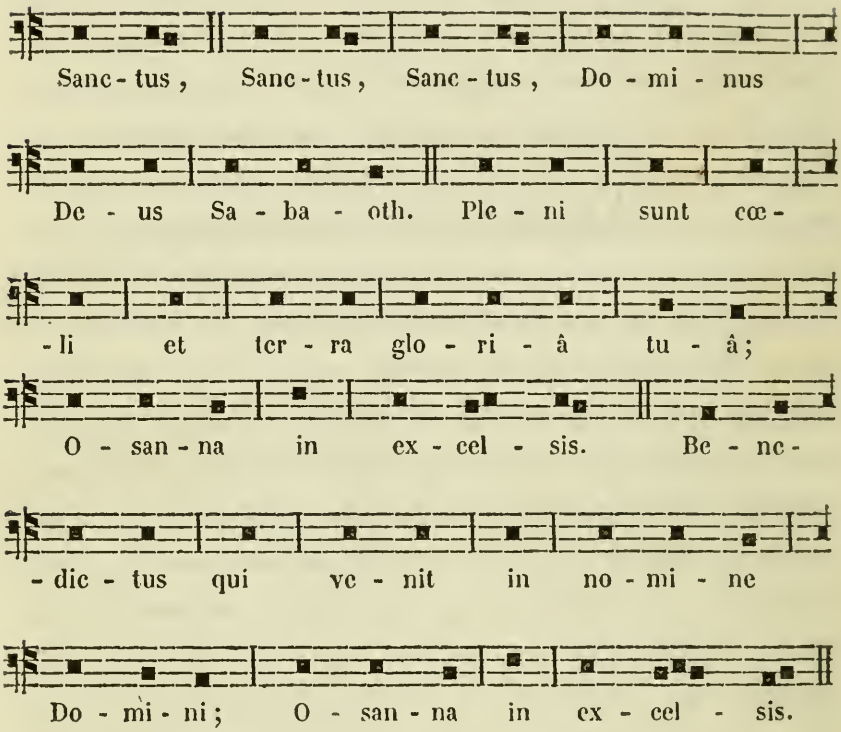
(3) L'abbé Lebeuf, *Traité historique sur le chant ecclésiastique,* pag. 8... Ajoutons à ces témoignages celui de Smaragde, abbé des Bénédictins de St-Mihiel, au neuvième siècle. Voici comme il interprétait l'art. 486 de la règle de St-Benoit, relatif au lecteur, *nec fortuito casu qui arripuerit codicem, legere audeat ibi :* « Id est, lectio prævideatur, « quia etiam, valdè periti et litterati malè legunt litteram imprævisam; « malè verò legens, malè pronuntians in pausis, *in accentu,* in brevibus « et longis, etc., in mendosâ pronuntiatione, non solùm fratres audientes « non ædificat, verùm etiam querelandi causam vel occasionem præstat, « inquit Bernardus Cassinensis, quam expositionem accepit ex Smaragdo.» (Martenii, *Commentar. in Reg. S. Benedicti.*)

Il n'est pas étonnant, du reste, que ces religieux aient abandonné, dans la psalmodie, des traditions avec lesquelles ils ont rompu complétement dans le plain-chant proprement dit. Car s'ils ont conservé plus longtemps, plus fidèlement que tous les autres ordres, la substance de la phrase grégorienne (mérite qui ne peut leur être contesté), ils en ont aussi abandonné avec plus de persistance qu'aucun autre, l'ancien mode d'exécution, en donnant à toutes les notes une égale valeur, et par là ils se sont mis en opposition directe, flagrante, avec les grands maîtres des siècles précédents. Ce n'est pas un reproche que nous prétendons leur adresser, mais un fait que nous constatons simplement, et dont nous avons ailleurs indiqué la cause. On ne peut le révoquer en doute, en présence des signes *d'expression* et de *variétés temporaires*, placés par Romanus sur les neumes du manuscrit de St-Gall, et reproduits, expliqués plus tard par Notker Balbulus (1). Donc la pratique des Chartreux ne prouve rien contre les règles d'exécution en vigueur avant le douzième siècle; mais elle fournit un argument solide à leur appui, lorsqu'elle en représente sur certains points l'exacte application. Car il faut bien reconnaître qu'une forme, une règle, si peu importante qu'elle paraisse, repose sur un solide fondement, lorsqu'elle a pu échapper au naufrage de toutes les autres traditions.

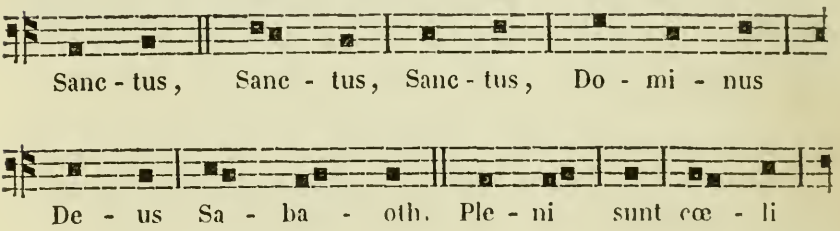
(1) Notkeri, *De musicâ monitum*, inter *Scriptores* Gerbert, tom. I pag. 95.

SANCTUS DES CHARTREUX (1).

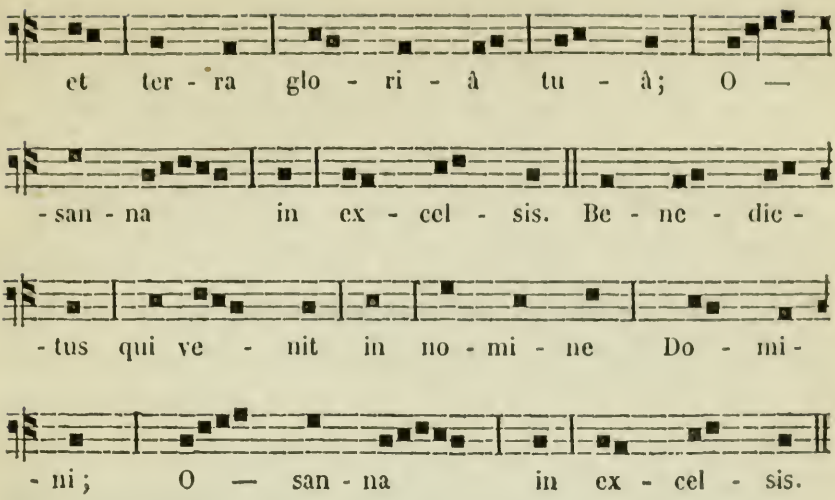
Pour les jours non solennels.



Pour les jours solennels.



(1) Voir la page 125 où nous en avons fait mention.


et ter - ra glo - ri - â tu - â; O —
- san - na in ex - cel - sis. Be - ne - dic -
- tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -
- ni; O — san - na in ex - cel - sis.

NOTE **D**, *page 170*,

sur

L'ORIGINE DES TERMINAISONS EN *g*.

Avons-nous indiqué la véritable cause du privilége dont jouissent les pénultièmes brèves, de porter l'une des notes essentielles de la mélodie, dans la médiation du quatrième mode, et dans les terminaisons de quatre syllabes, qui dévient par un abaissement? Ce privilége ne serait-il pas l'effet d'un changement introduit par l'usage, dans un certain nombre de formules primitives? C'est un fait incontestable, qu'on chante encore aujourd'hui dans plusieurs diocèses, par exemple dans ceux de Rouen et de Sens : *Domino mc-o,* et *sæculum sæculi,* au lieu de *Domino mc-o,* et de *sæculum sæculi* (1). On retrouve encore, dans quelques Antiphonaires du quinzième siècle, ces formules remarquables par leur simplicité. Or n'est-ce point là le fonds primitif, dont la seconde espèce de mélodie, celle qui est plus composée, nous offre le développement postérieur? Et cette observation, applicable assurément à d'autres cas ana-

(1) On sait que, d'après le système de Boëce, les lettres de l'alphabet correspondent aux notes modernes, de cette manière :

a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	n	o	p
la	si	ut	re	mi	fa	sol	la	si	ut	re	mi	fa	sol	la.

♮ ou *b quadrum*, *b durum*, représente invariablement le *si* naturel ou diatonique.

logues, n'autorise-t-elle pas à conclure, qu'autrefois on chantait partout *Domino me-o*, sans *g*, et qu'on a continué à faire, sur la seconde formule, l'arrangement syllabique qui ne convenait qu'à la première?

Voilà une question qui mérite assurément de fixer l'attention des musiciens archéologues et des praticiens. Mais, avant d'y répondre, il importe, croyons-nous, d'en bien déterminer le sens, et d'écarter tout ce qui pourrait en compliquer inutilement la discussion.

Donc, remarquons préalablement qu'il ne s'agit pas ici de savoir si, dans le cours du moyen-âge, les mélodies des Psaumes ont été çà et là, plus ou moins modifiées, soit par l'addition de certains éléments, soit par le retranchement de quelques autres. C'est là un fait bien avéré, dont nous avons donné en temps et lieu plus d'un exemple.

Ce qui ne nous paraît pas moins certain, c'est que la médiation du 4e mode, et les terminaisons des modes 1er, 4e, 6e et 8e, qui, selon le *Directorium chori*, dévient par un abaissement, sont conformes au type donné par S. Grégoire, ou à la forme modèle adoptée par ce grand maître. Voici les raisons sur lesquelles s'appuie cette assertion :

1° Ces formules à déviation descendante, se retrouvent exactement les mêmes dans un grand nombre de monuments bien antérieurs au quinzième siècle, savoir : dans le *Traité* d'Elie Salomon, qui remonte au treizième siècle (Gerbert, tom. 3, pag. 47 et 48), dans le *Tonaire de S. Bernard*, du saint abbé de Clairvaux, si attaché aux traditions grégoriennes (Ibid., pag. 272); dans le tableau n° 15, du second tome de Gerbert, *De cantu*, qui est aussi du temps de S. Bernard; dans les livres des Chartreux, qui n'ont jamais varié; dans Gui d'Arezzo, *In formulis modorum passim*, dit D. Jumilhac

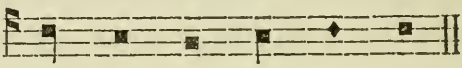
(pag. 189). Enfin nous retrouvons celles-ci dans le *Petit traité* de Hucbald, du neuvième siècle (pages 218 et 225) : a a g f g ag c c♮ c♮ a g *Sæculorum am-en, sæculo-rum amen ;* autant de titres qui assurent à nos formules une belle antiquité.

2° L'abbé Lebeuf, dans le chapitre IV. de son *Traité historique*, démontre d'une manière irréfragable l'antiquité des terminaisons romaines du premier mode, qu'il nomme, à cause de leur note initiale, *terminaisons en g*. Quant à celles qui ont une allure plus raide, il ne les fait pas remonter généralement au-delà du seizième siècle. On sait, dit-il, qu'elles se multiplièrent sous le règne de François Ier, parce que ce prince avait une prédilection marquée pour ces grosses voix, que Jean Diacre appelait au neuvième siècle, *voces taurinæ*. Or ces voix peu flexibles, aimant mieux rouler *recto tono*, ou descendre par sauts de tierces, que par degrés conjoints, supprimèrent dans un grand nombre de terminaisons l'intervalle de seconde, et altérèrent ainsi, dans plusieurs églises, la douceur des psalmodies grégoriennes. De là des formules telles que celles-ci, à Langres, à Rouen, à Sens, etc.

Rouen :

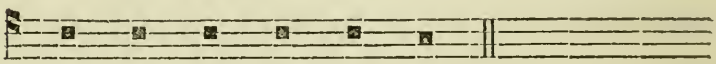
Sæ - cu - lum sæ - cu - li, Sæ - cu - lum sæ - cu - li,

au lieu de



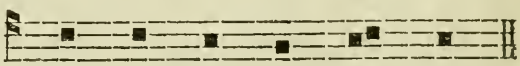
Sæ - cu - lum sæ - cu - li.

Langres :



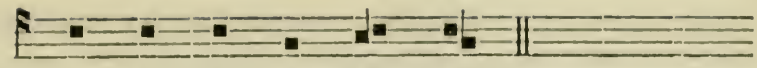
Sæ - cu - lo - rum A - men,

au lieu de



Sæ - cu - lo - rum A - men.

Sens :



Sæ - cu - lo - rum A - men,

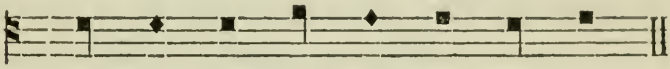
au lieu de

Sæ - cu - lo - rum A - men.

Rouen :

Do - mi - nus Do - mi - no me - o,

au lieu de



Do - mi - nus Do - mi - no me - o.

Reconnaissons néanmoins que ces formes si rudes se rencontrent dans plusieurs manuscrits d'une date antérieure à celle qu'indique l'abbé Lebeuf; mais en même temps nous devons faire une observation importante, c'est que, dans plusieurs diocèses où elles se sont maintenues jusqu'aujourd'hui, spécialement à Rouen, le chant grégorien avait subi, longtemps avant le seizième et même le quinzième siècles, de graves altérations. Voici les renseignements que nous donnent sur ce sujet, les auteurs de l'*Histoire littéraire de France*, Mabillon, et à leur suite l'abbé Gerbert.

Au commencement du onzième siècle, S. Guillaume, abbé du monastère de St-Bénigne de Dijon, homme très versé dans toutes les parties de la science sacrée, et spécialement dans la musique, s'appliquait avec un zèle infatigable, à la réforme du chant reçu en France depuis Charlemagne. Consulté de toutes parts, comme un oracle, par les Evêques et les Rois, et appelé dans un grand nombre de diocèses, pour y travailler au

rétablissement de la discipline monastique (1), il fit adopter çà et là, ses corrections, ou plutôt, ses productions musicales, surtout à St-Ouen, à Fécamp, où il ne séjourna pas moins de trente années, et de là *dans tous les monastères de sa dépendance et autres de Normandie* (2). On ne peut douter que le nouveau chant n'ait prévalu dans toute cette province, puisque longtemps après la mort du réformateur, un moine de St-Etienne de Caen, nommé Turstin, ayant voulu l'introduire à Glastonbury, en Angleterre, dont Guillaume-le-Conquérant l'avait fait abbé, les Bénédictins d'outre-mer repoussèrent avec horreur cette *importation normande*. On dit même qu'il y eut à cette occasion une violente émeute et du sang versé, tant les moines anglais tenaient aux traditions qui leur étaient venues des disciples de S. Grégoire (3). En quoi consistait l'in-

(1) *Gallia christian.*, tom. IV, pag. 676; Dacherii, *Spicileg.*, tom. I, pag. 440 et 445.

(2) *Hist. littér. de France*, tom. VII, pag. 34.

(3) Unum tantùm addo, quod ad res nostras facit, de Turstino monacho Cadomensi, quem rex Glastoniensi monasterio præposuerat. Hic ut protervus erat, referente Orderico, suos Glastonios cantum quem a Beati Gregorii Papæ discipulis acceperant, relinquere, sibique ignotum nec auditum antèà cantum a Flandrensibus et Nortmannis ediscere coegit. Hinc orta lis est acerrima, quam mox sacri ordinis contumelia subsecuta est. Cùm enim nova instituta recipere detrectarent monachi, et nihilominùs contumacis pertinacia magistri persisteret, laici Abbati suffragati monachis vim intulêre, quorum alii crudeliter percussi, alii lethaliter sauciati sunt. Hinc Turstinus Nortmannus vocatur in monasterio anglicano, isque an. 1081 Glastoniæ præfectus fuisse dicitur, fortè an. 1071. (*Annales ordinis Benedict.*, tom. V, lib. LXIII, ad an. 1070, pag. 21). Simeon Dunelmens. monachus (*De rebus angl.*, pag. 212), ejusdem innovationis cæptæ a B. Guillelmo, abbate S. Benigni Divionens. meminit, atque ex eo auctores *Histor. litterar. Fran.* « Il semble même qu'il in-
« troduisit dans le chant une nouvelle méthode, différente du chant grégorien... On en juge ainsi, sur ce que Turstin, moine de St-Etienne de
« Caen, où l'on suivait la nouvelle méthode, ayant voulu l'établir à Glas-

novation qu'ils repoussaient si énergiquement? C'est un point sur lequel ne s'expliquent ni les auteurs précités, ni le moine de Cluny, qui nous a laissé la biographie de S. Guillaume; mais ils ont soin de nous dire qu'il s'agissait de changements notables introduits dans le chant romain, que le chant liturgique ainsi modifié constituait un genre jusque-là inconnu, essentiellement différent du grégorien : *Cantum quem a B. Gregorii Papæ discipulis acceperant, relinquere, sibique ignotum nec auditum anteà cantum... edisccre... Patet ex vitâ S. Guillelmi emendationem fuisse cantûs Romani* (1).

De là peut-être viendraient les différences les plus notables, que l'on aperçoit entre les formules du *Directorium chori* et celles des livres de Rouen, de Langres, de Sens, etc.; car l'abbé de St-Bénigne exerçait dans ces provinces, et on peut dire dans toute la France et l'Allemagne, une très grande influence (2). Chargé de réformer et de diriger quarante

« tonbury en Angleterre..., il s'y éleva à cette occasion, une espèce de « sédition fâcheuse. » Voir aussi Gerbert, *De cantu*, tom. I, pag. 262.

(1) Gerbert, *Ibid...* Cum supernæ dulcedinis nectare, artificialis etiam musicæ perdoctus ac comptus dogmate, quidquid in psallendo choris suorum psallebatur die ac nocte, tàm in antiphonis quàm in responsoriis vel hymnis, corrigendo et emendando, ad tantam derexit rectitudinem, ut nullis decentiùs ac rectiùs psallere contingat in totâ ecclesiâ Romanâ. Psalmorum nihilominùs concentum dulcissimo ultrà omnes distinguens decoravit melodimate. (Rodulfi Glabri monach. Cluniac., *De vitâ S. Guillelm. Abbatis.*, apud Migne, *Cursus Patrolog.*, tom. 142, p. 715.) Quæ aliæque ejusmodi phrases ipsius melodiæ compositionem indicant, simul fieri plerùmque solitam a peritis auctoribus, cum verborum compositione. (Gerbert, *De cantu*, tom. II, pag. 30.)

(2) Nullum fermé fuit in Romano imperio monasterium, quod Guillelmi curæ non commissum fuerit. Quorum nonnullis ipse præfuit aut discipulos suos præfecit... Quodcumque monasterium, ut habet Glaber, proprio viduabatur pastore, statim compellebatur tàm a regibus vel comitibus quàm a pontificibus, ut meliorandi gratiâ illud ad regendum sus-

monastères, il envoyait au loin ses disciples, pour en gouverner un grand nombre d'autres et pour établir partout des écoles de chant (1). Il eut donc toute facilité de propager *sa nouvelle méthode,* et on croira difficilement qu'elle fut enterrée avec lui, comme l'affirme, contre le témoignage unanime des historiens, l'abbé Lebeuf (2). Quoiqu'il en soit de ces conjectures, les variantes de quelques manuscrits et des livres liturgiques encore en usage dans certains diocèses, ne peuvent

ciperet. Hinc ipsum quadraginta ferè monasteriis præfectum fuisse idem auctor asserit, quorum pleraque Chronographus Benignianus recenset, videlicet præter Benignianum de quo agit, Verziacense, Besuense, Reomaense, Tornodorense, Melundense, S. Arnulpi Metense, S. Apri Tullense, Gorziense, Fiscamnense, Gemeticense, S. Audoeni Rotomagense, S. Michaelis in monte Tumbâ, S. Faronis Meldense, S. Germani Parisiense, Fructuariense, S. Amatoris popè Lingonas, etc., etc. (Mabillon, *Acta SS. ord. S. Benedict.,* sæculi VI, part. I, pag. 320.)

(1) Intereà cernens vigilantissimus Pater..., per totam Galliam in plebeiis maximè scientiam psallendi et legendi deficere et annulari clericis, instituit scholas sacri ministerii, quibus pro Dei amore assidui instarent fratres hujus officii docti. (Rodulfi Glabri, *Vita S. Guillelm.,* pag. 709, tom. 42, *cursùs Patrologiæ.*)

(2) Vers l'an 1072, il y eut à Fécamp un moine appelé Guillaume, qui composa du chant d'une espèce toute extraordinaire. Ce chant ne fit pas beaucoup de progrès, et nous ne connaissons qu'il exista, que par la résistance que les moines de Glaston firent à Turstin, leur abbé, venu de Caen, qui voulait les forcer à substituer ce nouveau genre de mélodie en place du chant grégorien. (*Traité historique,* etc., pag. 71.) Or remarquons : 1° que *ce moine appelé Guillaume,* était précisément l'illustre abbé de St-Bénigne; 2° que ce saint personnage était mort et enseveli dans la grande église de Fécamp, dès l'an 1031, et que Turstin ne réalisa ses projets de réforme à Glastonbury, que l'an 1071, selon Mabillon; d'où il faut conclure que le chant de S. Guillaume *fit beaucoup de progrès,* puisque longtemps après sa mort, les moines de Normandie l'introduisaient de force dans les monastères d'Angleterre. C'est l'observation que font les auteurs de l'*Histoire littéraire de France,* tom. VII, pag. 33.

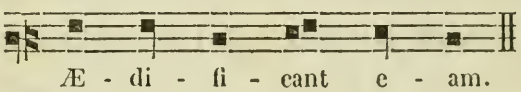
donner lieu à une objection sérieuse, contre tous les témoignages qui établissent l'authenticité de nos formules à déviation descendante, ou qui les font remonter au temps de S. Grégoire.

Mais les formules de S. Grégoire ne seraient-elles pas elles-mêmes le développement d'un autre genre de psalmodie plus simple et plus ancienne?

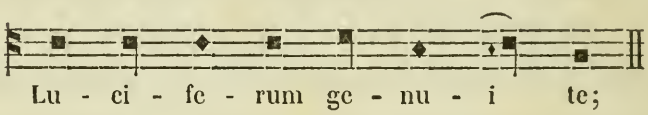
On ne peut guère douter, après avoir lu la belle et savante dissertation de M. Stephen Morelot, sur le chant ambrosien, que ce chant n'ait en effet, sur celui de l'Eglise romaine, une prééminence d'antériorité, qu'il ne soit le fonds mélodique sur lequel ont travaillé successivement les prédécesseurs de S. Grégoire et vraisemblablement ce glorieux Pontife. C'est ce qu'atteste formellement Raoul de Tongres, et ce qu'indiquent d'ailleurs la physionomie, le caractère des chants communs aux deux liturgies, et la nomenclature des modes auxquels ils appartiennent (1). Or, dans la psalmodie ambrosienne, selon Gaffori, il n'y a aucune variation de voix, depuis l'intonation inclusivement, jusqu'aux *e u o u a e*, c'est-à-dire, point de médiation; ce qui permet de conclure que cette petite neume est, par tous ses éléments, d'origine romaine. Quant aux terminaisons du même rit, elles sont généralement moins douces, moins composées que celles de Rome, v. g.: *sæ-cu-lo-rum* *amen* (5e m.), *sæ-cu-lo-rum amen* (6e m.), *sæ-cu-lo-rum amen* (8e m.). Cependant elles sont en *g*, comme dans le *Directorium chori*, aux 1er et 4e modes, et même au 8e, qui se trouve ainsi enrichi d'une seconde terminaison; exemple: *sæ-cu-lo-rum a-men* (1er m.), *sæ-cu-lo-rum a-men* (4e m.), *sæ-cu-lo-rum a-men* (8e m.). Celles-ci avaient-elles, avant S. Ambroise, la forme plus simple et plus ardue, qu'on remarque dans les

(1) *Revue de la musique religieuse*, tom. IV, pag. 17 et suiv.

premières? Nous ne pouvons, là-dessus, rien nier, rien affirmer, faute de documents qui remontent à un temps si reculé; mais nous pouvons, nous devons constater ce fait, savoir: qu'un usage immémorial et universel, permet de placer sous la première note de ces terminaisons descendantes, une syllabe brève, en qualité de syllabe essentielle, et que les auteurs même qui, comme La Feillée, sembleraient condamner cet usage en théorie, savent fort bien s'y conformer dans la pratique :



Or, cette combinaison une fois admise, les règles de l'analogie nous tracent la marche que nous avons à suivre, pour éviter l'une des grandes difficultés, inhérentes à certains textes, dans d'autres terminaisons :



car ici se reproduisent toutes les conditions réunies dans le premier exemple, *ædĭfĭcant eam ;* syllabe brève d'une part, et de l'autre, note descendante et non privilégiée. De plus l'appogiature, jetée sur la dernière syllabe de *genui*, permet de passer un peu plus légèrement sur la précédente (*nu*), et compense très-bien la diminution de la note qui correspond à cette syllabe, à la pénultième. Rien donc, dans cette seconde combinaison, qui porte l'atteinte la plus légère soit à la mélodie soit aux convenances de la prononciation; rien, par conséquent, qui empêche de l'ériger en règle, là du moins où la pratique, indépendante de tout principe, de toute tra-

dition, ne peut se justifier, même sous le nom d'usage particulier. Non *in eam temporum conditionem incidimus, ut, quam vim et auctoritatem jura dederunt consuetudini legitimæ ad firmanda sanctissima religionis et ecclesiasticæ disciplinæ instituta, eamdem sibi vitia et corruptelæ arrogent* (1).

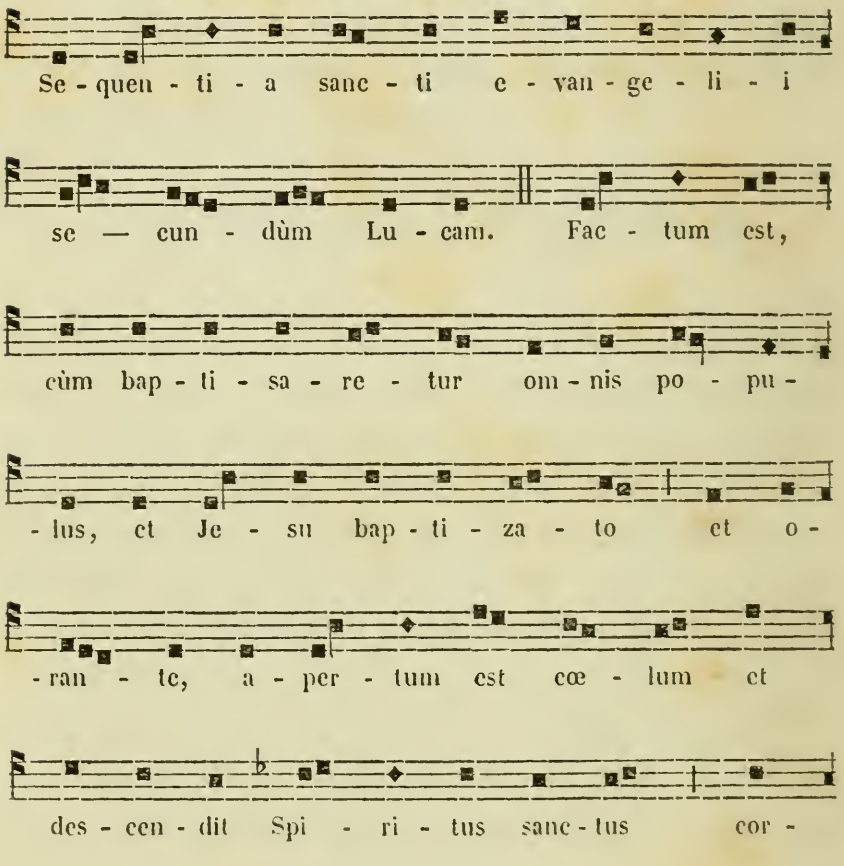
(1) J. Eveillon, *De rectâ ratione psallendi*, cap. II, art. 14, p 178.

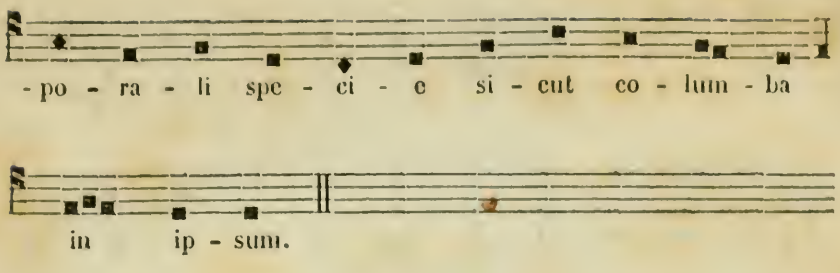
NOTE **E**, *page* 224.

FACTUM EST AUTEM, ETC.,

In Epiphaniâ Domini ad matutinum.

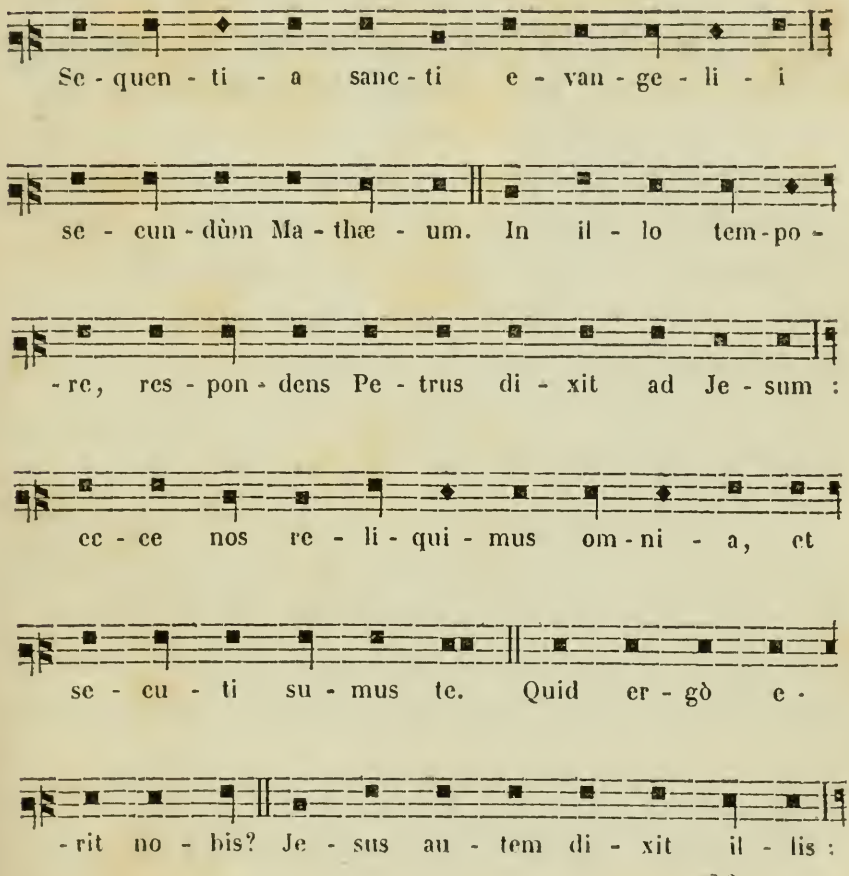
Ce chant, plus pompeux et plus solennel, est encore aujourd'hui en usage dans le diocèse de Rouen :

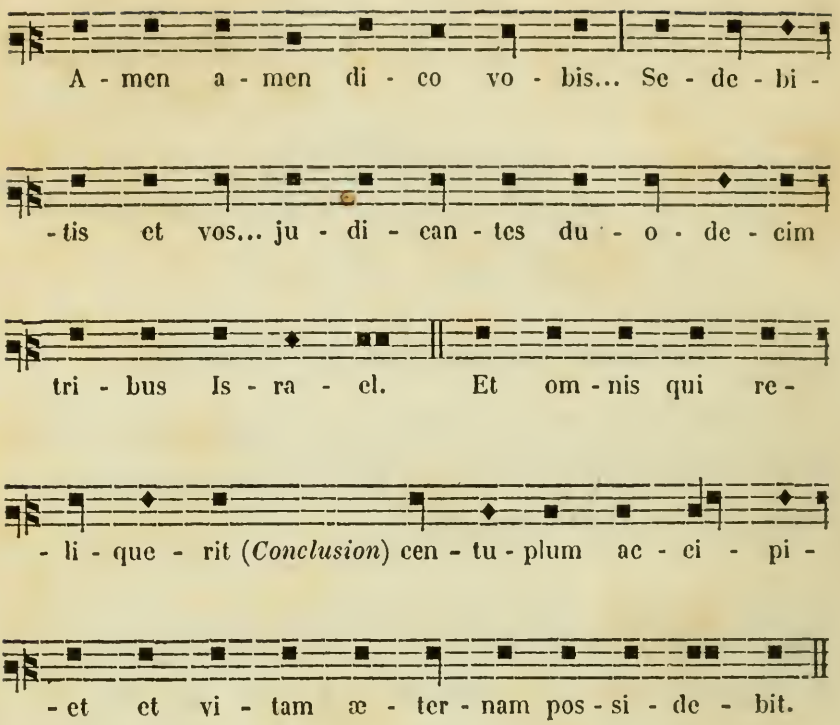




CHANT DE L'ÉVANGILE CHEZ LES CISTERCIENS.

Ce genre de récit, très doux et très simple tout à la fois, roule habituellement sur la corde *la*, tandis que partout ailleurs, il a l'*ut* pour dominante :




A - men a - men di - co vo - bis... Se - de - bi -
- tis et vos... ju - di - can - tes du - o - de - cim
tri - bus Is - ra - el. Et om - nis qui re -
- li - que - rit (*Conclusion*) cen - tu - plum ac - ci - pi -
- et et vi - tam æ - ter - nam pos - si - de - bit.

NOTE F, *page* 265.

OBSERVATIONS

SUR UN ARTICLE DU DICTIONNAIRE DE PLAIN-CHANT.

Plus nous admirons cette vaste érudition et cette hauteur de vues, qui distinguent de tant d'autres écrivains, l'auteur du *Dictionnaire de plain-chant*, plus nous désirons qu'il ne laisse pas s'accréditer sous son nom, une opinion dont le fondement n'est rien moins que solide, et dont il repousse lui-même les conséquences pratiques.

1° « A l'époque où S. Grégoire-le-Grand *centonisa* son Antiphonaire, dit M. d'Ortigue, les règles de l'accent étaient « tellement oblitérées, par suite de l'invasion des Barbares, « qu'il fut impossible à cet illustre Pontife, d'y ramener le « texte des chants liturgiques (1). »

Le temps de S. Grégoire assurément, n'était plus celui où la moindre faute commise soit dans la durée, soit dans le ton des syllabes, ou dans le choix et l'arrangement des mots et la chute des périodes, provoquait un soulèvement général dans les rangs de la multitude. Des idées nouvelles avaient dû naturellement introduire dans le langage des mots nouveaux, des formes, des tournures de phrases inconnues de l'antiquité. A d'autres sentiments devait correspondre un autre mode d'expression (2).

(1) *Dictionnaire de plain-chant*, v° *accent*, pag. 13.

(2) Vers la fin du quatrième siècle, S. Augustin disait déjà, en s'adressant à sa mère, Ste Monique : *Si enim dicam te facilè ad eum ser-*

Aussi Martianus Capella, grammairien de la fin du cinquième siècle, nous dit-il formellement qu'à cette époque, où les esprits se préoccupaient de toute autre chose que des belles formes de la poésie et des savantes combinaisons de la métrique ou même du nombre oratoire, l'accent, l'élément spirituel, dominait seul dans la prononciation, qu'il avait fini par absorber la quantité, l'élément matériel, déterminant invariablement l'allongement de certaines syllabes et l'abréviation de toutes les autres (1). Il n'avait plus sans doute cette vivacité, cette énergie, cette variété de mouvements, qui faisaient de la parole de Cicéron, une espèce de mélodie (2); mais il conservait toujours son caractère propre, distinctif, dans la langue latine, qui était toujours vivante et populaire; il se maintenait par l'usage, comme il se maintient encore aujourd'hui en Italie, en Espagne et dans toute l'Allemagne.

monem perventuram, qui locutionis et linguæ vitio careat, profectò mentiar. Me enim ipsum, cui magna necessitas fuit ista perdiscere, adhùc in multis verborum sonis Itali exagitant, et a me vicissìm reprehenduntur. Aliud est enim esse arte, aliud gente securum. Solœcismos autem quos dicimus, fortassè quisque doctus diligenter attendens in oratione meâ reperiet; non enim defuit qui mihi nonnulla hujusmodi vitia ipsum Ciceronem fecisse peritissimè persuaserit. Barbarismorum autem genus nostris temporibus tale compertum est, ut et ipsa ejus oratio barbara videatur, quâ Roma servata est. (S. August., *De ordine*, lib. II, cap. 17.) Oserait-on conclure de là, qu'on ne connaissait plus les règles de l'accentuation, au temps de S. Augustin, quand ce grand Docteur lui-même nous laisse assez entendre qu'elles étaient consacrées par un usage universel et par l'enseignement de tous les grammairiens?

(1) *Satyricon*, lib. III... Dans la décadence des anciens idiômes, ce sont surtout les syllabes accentuées du mot, les syllabes *qui marquent proprement la pensée*, qui se maintiennent. (Benloew., p. 294 et 195; Vossius, *De poematum cantu*, p. 23 et suiv.) Voir ci-devant, le ch. 3, p. 43.

(2) Studium fuit omnibus musicari latinitatem et id addere quod in aures laberetur. (Q. Rhemnii, *Ars gram.*, édit. Putschii, pag. 1378.)

D'ailleurs la théorie, les règles de l'accentuation étaient fidèlement transmises par l'enseignement des grammairiens, puisqu'on les retrouve dans une multitude de traités bien connus, tels que ceux de Donat, de Servius, de Charisius, de Diomède, de Priscien, etc., etc. Cassiodore, le contemporain de S. Grégoire, cite, entr'autres, *Donat*, comme le livre élémentaire par excellence, comme le rudiment de cette époque, qui a son complément dans le fonds plus riche de Priscien (1); et S. Grégoire lui-même, dont le style rappelle un siècle bien éloigné de celui d'Auguste, a mérité néanmoins ce témoignage que lui rendent Grégoire de Tours et Paul Diacre : « *Disciplinis verò liberalibus, hoc est grammaticâ, rhetoricâ, dialecticâ, ità a puero est institutus, ut quamvis eo tempore florerent adhùc Romæ studia litterarum, tamen nulli in urbe ipsâ secundus esse putaretur* (2). » La barbarie n'avait

(1) Sed quamvis auctores superiorum temporum de arte grammaticâ ordine diverso tractaverint, suisque sæculis honoris decus habuerint, ut Palæmon, Phocas, Probus et Censorinus, nobis tamen placet in medium *Donatum* deducere, qui et pueris specialiter aptus, et tironibus probatur commodus. Cujus gemina commenta reliquimus, etc... De (litterarum) formulis atque virtutibus Helenus atque Priscianus subtiliter attico sermone locuti sunt. (M. Aurel. Cassiodori, *De artibus*, etc., cap. I.) Grégoire de Tours (l. x, c. 31, nº 19) cite aussi *Martianus Capella*, comme un des auteurs en vogue, vers l'an 590.

(2) *S. Gregorii Magni vita*, auctore Paulo Diacono, pag. 42, tom. 75, *In cursu Patrolog.*, édit. de Migne. S. Gregor. Turonens., lib. x, *Historiar.*, cap. I.. Tunc Sapientia Romæ sibi templum visibiliter quodammodo fabricabat, et *septemplicibus artibus*, veluti columnis nobilissimorum totidem lapidum, apostolicæ sedis atrium fulciebat. Nullus pontifici famulantium, a minimo usque ad maximum, barbarum quodlibet in sermone vel habitu præferebat; sed togata, quiritum more, seu trabeata latinitas suum Latium in ipso Latiali palatio singulariter obtinebat. Reflorucrant ibi diversarum artium studia, etc. (Joan. Diaconus, *Ibid.*, pag. 92; Cfer Mabillonium, *Ibid.*, pag. 294.) Quod autem ait Joannes Sarisburiensis, eum non solùm mathesim ab aulâ recedere

donc pas encore effacé, chez les Romains, jusqu'aux premières notions du langage. Cette conclusion paraîtra juste, croyons-nous, à ceux-là même qui s'apitoyent le plus sur la pauvreté de cette littérature admirée par Paul Diacre.

Reconnaissons cependant que, sous le pontificat de Grégoire, l'invasion des Lombards fit disparaître les dernières traces des écoles municipales; mais déjà Cassiodore avait ouvert un asile aux lettres dans son monastère de *Vivarium;* et quel plus touchant spectacle, que celui de voir ce grand homme, d'abord sénateur et préfet du prétoire, donner des leçons de grammaire et d'accentuation à de petits enfants ? « *Quis enim sibi inducat animum, senem monachis pueris* « *litterario in ludo collusisse? Abbatem tantâ famâ celebrem,* « *scientias humaniores publicè docendas suscepisse? Virum* « *multis assiduè occupationibus obrutum, quò facilior ad* « *litteras fratribus sterneretur via, in Donatum Commen-* « *tarios, libros de ortographiâ, grammaticâ, rhetoricâ,* « *dialecticâ emisisse in lucem?... Incredibilia sane nobis* « *hæc viderentur, nisi quantùm suo in monasterio musis* « *regnum semper esse voluerit vir de re litterariâ meritis-* « *simus..., nosceremus* (1). » Les siècles suivants nous fournissent les traités d'Isidore de Séville, d'Alcuin, de Raban Maur; et au onzième siècle, Bernon, abbé de Reichenau, disait encore : « *Si quis in secundæ conjugationis verbo, acuto* « *accentu in antepenultimâ pronuntiat ità :* dócete, *vel in*

jussisse, sed etiam bibliothecæ Palatinæ in cujus archivis recondebantur omnium disciplinarum libri, zelo intempestivo ignem admovisse, ut major esset sacræ scripturæ auctoritas et in eâ legendâ flagrantius studium, id planè inter nugas et aniles fabulas rejici debet. (Mabillon, *Ibid.*, p. 248.)

(1) In M. Cassidior. *Prolegomena,* pag. 471, tom. 169. *Curs. Patrolog...* Censorinus quoque de accentibus voci nostræ adnecessariis subtiliter disputavit, pertinere dicens ad musicam disciplinam; quem

« *tertiâ conjugatione in penultimâ, circumflexo :* legite, « *omninò ipsâ auditus novitate tabescit* (1). »

Il est donc vrai que les règles de l'accent ne furent pas *oblitérées* par suite de l'invasion des Barbares, qu'elles figurèrent toujours dans le programme des premières études, prescrites aux clercs et aux moines, c'est-à-dire, à ceux qui devaient seuls exécuter le plain-chant, selon le décret de S. Grégoire. Le saint Docteur avait même institué, comme nous l'avons dit précédemment, une école de chantres, où l'étude de la grammaire devait s'unir inséparablement à celle de la musique sacrée (2), et l'accentuation était toujours comprise dans la grammaire, comme l'une de ses parties intégrantes, essentielles. Donc l'impossibilité d'en appliquer les règles aux textes du plain-chant proprement dit, ne vient pas de la cause indiquée par l'honorable M. d'Ortigue; elle dérive de la nature même de la mélodie, dont les accents doivent se combiner, se mouvoir ordinairement d'après d'autres lois que celles du simple

vobis inter cæteros transcriptum reliqui. (M. Aurelii Cassiodori, *De artib. ac disciplin. liberalium litterarum*, cap. v. *De musicâ*, pag. 1212, tom. 70, édit. de Migne.)

(1) Bernonis Augiens. *Prologus in tonar.*, tom. II, inter *Scriptores*, Gerbert. pag. 77.

(2) Scholam cantorum quæ hactenùs eisdem constitutionibus in sanctâ Romanâ Ecclesiâ modulatur, constituit. (*S. Greg. vita*, auctore Joan. Diac., versùs an. 775.) Quâ in scholâ, *inquit Petrus Urbevetanus*, pueri in cantu, lectione et moribus sacris instituebantur..., et Primicerium cujus tunc magna erat in urbe dignitas, præfectum habebant... Undè et Primicerius aliquandò etiam grammaticus dicitur... Hinc ad reliquas civitates eadem institutio propagata est... In Galliâ quoque Carolus M. (lib. I, *Capitular.*, cap. 72.) hoc de eisdem scholis decretum edidit : « Scholæ legentium puerorum fiant : psalmos, notas, cantus, computum, « grammaticam, per singula monasteria vel episcopia discant ». (Card. Bona, *Rerum liturgicar.* lib. I, cap. 25, pag. 433 et seq; Gerbert. *De cantu*, tom. I, pag. 306.)

langage (1). Encore les lois de la prononciation prescrivent-elles ici une réserve à l'égard des syllabes médiaires ou des pénultièmes brèves, et sur ce point le témoignage d'Aurélien mérite, croyons-nous, de fixer l'attention de tous ceux qui s'appliquent à rechercher les traditions de l'école grégorienne.

2° « Le chant des Psaumes, des Epitres, des Evangiles, etc., « ajoute M. d'Ortigue, était soumis à l'accentuation latine (2); « mais, pour ce qui concerne les Psaumes, on doit lire les « *Instituta Patrum de modo psallendi*, monument rangé par « Gerbert parmi les documents du sixième siècle, et qui est « certainement antérieur au dixième. Ces *Instituta* nous ap- « prennent que les règles de l'accentuation ne doivent pas être « observées à la *médiante* ni à la *terminaison. Omnis tonorum « depositio in finalibus mediis vel ultimis, non est secundùm « accentum verbi, sed secundùm musicalem melodiam toni « facienda.* On aurait pu ajouter que cette exemption des lois « de l'accentuation latine, doit être admise aussi pour les in- « tonations des Psaumes (3). »

Pour ne pas tomber ici dans des redites fastidieuses, nous devons nécessairement renvoyer le lecteur au commentaire assez étendu que nous avons donné nous-même, de ce fameux texte des *Instituta Patrum*. Qu'il nous soit permis néanmoins de faire encore, sur les dernières paroles de M. d'Ortigue, deux observations très brièves : 1° Si le texte allégué devait être pris dans le sens que lui attribue le respectable auteur du

(1) Voir la pag. 241.

(2) Cet usage est incontestablement très ancien, et il suffirait seul pour prouver que les règles de l'accent n'étaient pas oblitérées, dans le temps même où beaucoup de praticiens n'en tenaient plus aucun compte dans l'exécution du chant plane.

(3) *Dictionnaire de plain-chant*, v° *accent*, pag. 14.

Dictionnaire de plain-chant, il serait en opposition flagrante avec cette masse de témoignages que nous avons exposés dans le chapitre V de notre *Dissertation*, et qui remontent du dix-septième au neuvième siècle inclusivement; il rappellerait donc, d'après cette interprétation que nous n'admettons pas, il rappellerait, non l'usage commun, mais une coutume particulière, propre à un certain nombre de monastères de l'ordre de St-Benoît, un diminutif de la pratique des Chartreux; et alors, on ne devrait plus nous renvoyer à l'*Instituta Patrum*, comme à la règle suivie généralement par les autres églises. 2° Le savant critique dont nous avons cité les paroles, n'est pas encore bien fixé, ce semble, au sujet de l'accent latin ou de l'usage qu'on en doit faire dans la psalmodie; car, dans un second article où il revient sur ce point (v° *terminaison*), il reproduit purement et simplement les règles établies par l'abbé Lebeuf, et ces règles tendent toutes à maintenir l'influence de l'accent dans les médiations et dans les terminaisons psalmodiques; v. g. : « Si le dernier mot *d'un verset*, est composé de deux syl-« labes, et que le mot précédent soit plus long et ait sa pénul-« tième brève, on fera la terminaison, comme elle est marquée « à *spirĭtŭi sancto*... L'élévation qui se fait d'un degré au-« dessus de la dominante dans les terminaisons du 5e et du 7e « modes, ne doit point se faire sur la *dernière syllabe* d'un « mot, mais on l'avance sur la pénultième *qui porte l'accent*, « comme dans *filiórum lætantem*, etc. » C'est manifestement la consécration du principe que nous avons développé, et le renversement de la doctrine que M. d'Ortigue attribue à l'auteur du manuscrit de St-Gall.

Nous soumettons humblement ces réflexions au jugement de M. d'Ortigue lui-même, croyant entrer ainsi dans les vues de cet écrivain distingué, dont la modestie égale l'érudition.

NOTE G, *page* 293,

SUR LE NOMBRE DES MODES OU RHYTHMES

admis dans le chant mesuré, au douzième siècle.

La musique mensurable est définie par Francon de Cologne : « *Cantus longis brevibusque temporibus mensuratus,* un « chant divisé dans le temps, par des longues et des brèves « qui ont entr'elles des rapports déterminés (1). » Ces rapports, selon le même auteur, ne se résument pas, dans celui de 2 à 1, comme le prescrivent rigoureusement, invariablement, les lois de la métrique : *Longam esse duorum temporum, brevem unius, etiam pueri sciunt* (2). En effet, dans le chant mesuré, il y a trois espèces de figures ou notes simples : la longue, la brève et la semi-brève. De plus, la longue peut être doublée ou réduite à moitié de sa valeur, ou augmentée d'un tiers par l'adjonction d'un point qui se place après la note et qu'on nomme *point de perfection* (3). Ces différentes espèces de durée et leurs combinaisons, ne sont pas, comme on le voit, celles des pieds prosodiques; elles supposent une mesure absolue, habituellement indépendante de la quantité des syllabes. Elles nous ramènent au rhythme musical des anciens, toujours conservé dans certaines parties du chant ecclésiastique, et déterminé depuis le douzième siècle par la notation.

(1) Franconis *Musica et cantus mensurabilis,* inter *Scriptores* Gerbert., tom. III, pag. 2.

(2) Quintil., *Institut. orat.* lib. 9, cap. 4.

(3) Franconis *Musica et cantus mensurab.,* pag. 4.

Cependant l'art, depuis cette époque, n'admet plus tous les pieds qu'il admettait chez les Grecs et les Latins. Il se contente, dit M. T. Nisard, expliquant sur ce point la doctrine de Francon, il se contente de cinq pieds ou *modes*, qui suffisent à toutes les combinaisons. *Modi autem a diversis diversimodè numerantur et ordinantur. Quidam enim ponunt sex, alii septem, nos quinque, quia ad hos quoque omnes reducuntur* (1).

Ces cinq modes présentent les dispositions suivantes, savoir :

1er mode, toutes longues - - -, ou groupes de sons renfermant chacun une longue et une brève - ∪.

2e mode, groupes de sons dont chacun renferme une brève et une longue ∪ -.

3e mode ....., une longue et deux brèves - ∪ ∪.

4e mode ....., deux brèves et une longue ∪ ∪ -.

5e mode ....., toutes brèves ∪ ∪ ∪, ou brèves mêlées de semi-brèves.

Un usage beaucoup plus étrange et plus opposé à toutes nos habitudes, mais qu'on ne peut révoquer en doute, ajoute M. de Coussemaker, c'est qu'aux douzième et treizième siècles, tous les modes se réduisaient en mesure ternaire, seule réputée parfaite, parce que seule, disait-on, elle rappelle par son nom et par le nombre de ses temps, la *Trinité divine : Est enim ternarius numerus inter numeros perfectissimus, pro eo quòd a summâ Trinitate, quæ vera est et pura perfectio, nomen assumpsit* (2). Ainsi, on traduisait en mesure

(1) Franconis, *Musica*, etc. Voir l'intéressant article de M. T. Nisard, dans le *Correspondant* du 25 août 1850. « Depuis S. Augustin jusqu'au « quinzième siècle, le mode appliqué au rhythme musical fut toujours « synonyme du mot *pied*. (*Ibid.*)

(2) *Tractatus de musica*, a F. Jeronimo. « Sicut enim res quælibet « naturalis ad similitudinem divinæ naturæ, ex tribus constare invenitur,

ternaire, le troisième mode de Francon, - ∪ ∪, qui représente pour nous le rhythme binaire ou dactylique. Afin de réaliser cette traduction ou réduction, on attribuait à la longue de ce mode trois temps, à la première brève un temps, et à la seconde brève, appelée *altera brevis*, deux temps, puis à la longue suivante deux temps, etc., de sorte que - ∪ ∪, équivalait à ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪. La longue du premier mode se rendait de la même manière, parce que la longue parfaite valait trois temps, et que la longue imparfaite, équivalant à deux temps, était toujours précédée ou suivie d'une brève. A part cette singularité et la réduction opérée dans le nombre des modes, c'est toujours, comme nous l'avons remarqué avec Gerbert, le fonds, ou plutôt, un reste des principes de la rhythmique ancienne, qui se retrouve dans le traité de Francon, dans le premier ouvrage où apparaissent les signes de la musique mensurable.

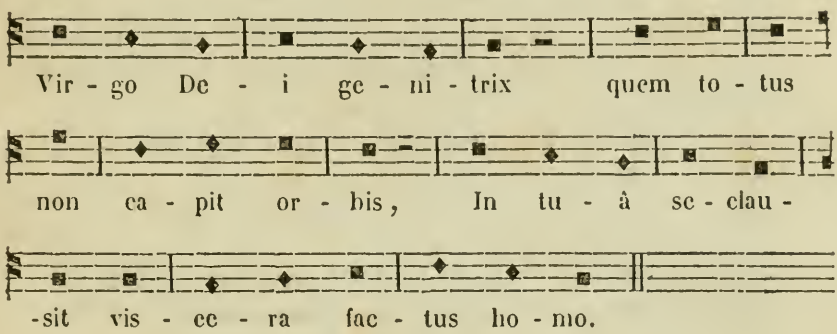
ADDITION A LA PAGE 301.

M. Vincent, dans ses *Notices* (pag. 208) et dans un article du *Correspondant* (25 novembre 1854), remarque avec beaucoup de raison, que la césure du vers hexamètre (1) doit être

« et in vocibus et sonis trina tantùm consistat consonantia : sic omnis « cantus mensurabilis ad similitudinem divinæ naturæ, ex tribus con- « stare invenitur; cujus probatio patet in mensurâ, ubi, ternarius nu- « merus reducitur ad perfectam. » (Pseudo-Bède, autrement le nommé Aristote, pag. 926, inter Venerabilis Bedæ *Opera*, tom. xc, édit. de Migne. Voir les autres preuves sur lesquelles s'appuie M. de Coussemaker, dans l'*Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, pag. 205 et suiv.)

(1) La césure, selon Aristide Quintilien, est le premier *segment* du vers, lorsque la pensée qu'il exprime, se trouve partagée au-delà du se-

marquée par un repos ou temps vide, ayant une valeur appréciable, et qu'elle prend ainsi quelque chose du caractère des fins de vers; mais que le contexte du vers pentamètre doit être récité *uno tenore*. Celui-ci exige, à la vérité, une coupure au milieu; mais la durée de ce temps d'arrêt doit être inappréciable, comme le dit formellement Quintilien : « *Est quoddam* « *in ipsâ divisione verborum* latens tempus, *ut in pentametri* « *medio spondeo : qui*, nisi *alterius verbi fine, alterius initio* « *constet, versum non efficit.* (*Institut. orator.*, IX, 4.) D'après cette double règle, l'Hymne *Virgo Dei genitrix*, se chanterait de cette manière :



cond pied, de manière à le diviser en deux parties inégales. Ainsi, il n'est question que d'une césure dans le vers, bien qu'il puisse s'y trouver plusieurs syllabes longues *terminant un mot et commençant un pied.* (*Notices des manuscrits*, etc., pag. 207.) « Atqui scias oportet, a veteribus doctis, in quibus magna est auctoritas..., hunc definitum et vocatum esse versum, qui duobus quasi membris constaret, certâ mensurâ et ratione conjunctis... Attende ergò in istâ pervulgatissimâ : *Arma virumque cano, Trojæ qui primus ab oris...*, invenies finitam partem orationis in quinto semipede, id est, in duobus pedibus et semisse : nam hi versus constant pedibus quaternorum temporum; quarè iste finis de quo agitur partis orationis, quasi legitimus in decimo tempore est. » (S. Augustin. *De musicâ*, lib. III, cap. 2; Cfer Beda, *De metris*, pag. 2368, edit. Putschii.)

FIN.

CORRECTIONS.

Pag. 12, ligne 21, au lieu de *indo-européennes*, lisez *indo-européennes*.
22, 31, — *hodiaque*, lisez *hodièque*.
55, 24, — *prioi*, lisez *prior*.
60, 21, — *tel*, lisez *telle*.
63, 17, — *Ubi est?* lisez *ùbi est?*
64, 12, — *Cicéro*, lisez *Cicero*.
101, 30, — *comferri*, lisez *conferri*.
150, à la fin, — *il n'y a sur chaque ton qu'une seule* TERMINAISON, lisez *qu'une seule* MÉDIATION.
153, ligne 3, — *inicem*, lisez *invicem*.
201, 31, — *rattanchent*, lisez *rattachent*.
219, 27, — *logimus*, lisez *legimus*.
226, 2, — *hœbrœos*, lisez *hebrœos*.
230, à la fin, — *non turbetur*, lisez *non turbetur*.
277, ligne 27, — *cocinnant*, lisez *concinnant*.
281, 19, — *cantinuos*, lisez *continuos*.
285, 22, — *operteat*, lisez *oporteat*.
317, 29, — *iis*, lisez *ii*.

TABLE

DES MATIÈRES.

Page

PRÉFACE. 1

CHAPITRE I. Idée générale de la musique et de ses rapports avec les autres arts. — Nature de la psalmodie. — Son affinité avec le langage. 1

CHAPITRE II. Nécessité de ramener la psalmodie aux règles du langage ou de l'accentuation latine. — Accent tonique et accent métrique. — Caractère propre et destination naturelle de ces deux principes; rôle de chacun soit dans la prose soit dans la poésie des anciens. — L'accent tonique dans le langage de l'Eglise et spécialement dans la psalmodie. — Enseignement de la tradition. 9

CHAPITRE III. Eclaircissements historiques sur le même sujet.— L'accent et la quantité aux différentes époques de la langue latine. — La fusion des deux éléments consommée au moyen-âge. — Elle assimile au chant de l'Eglise la prononciation latine, et devient dans la psalmodie un principe de rhythme. 37

CHAPITRE IV. Règles de l'accentuation latine. 49

Article I. Théorie de l'accentuation, selon les traditions de la belle latinité. — Règles générales. — Règles particulières. . 50

Article II. La théorie de l'accent modifiée, depuis le treizième siècle. — *Doctrinal* d'Alexandre de Ville-Dieu. — Règles arbitraires introduites dans les temps modernes, par la routine et la pratique des lutrins. 68

Article III. Résumé des règles de l'accent et des principales exceptions qu'elles subissent, surtout dans la récitation liturgique. 90

Article IV. De la durée des syllabes dans la récitation liturgique, sous l'influence de l'accent 94

CHAPITRE V. Les règles de l'accent sont-elles applicables aux médiations et aux terminaisons psalmodiques ? — Notions préliminaires. 100

Article I. Réponse des théoriciens les plus célèbres : D. Jumilhac; Jacque Eveillon, etc.; — Le Munérat; Elie Salomon; Hucbald; l'auteur des *Instituta Patrum*. 104

Témoignage des manuscrits. — Exagérations relatives au rôle de l'accent, dans la plupart des méthodes modernes, et compli-

Page

cations qui en résultent. — Limites dans lesquelles doit se développer le double principe de l'élément grammatical et de l'élément mélodique 144

Article II. Règles spéciales sur la manière de coordonner la note avec la lettre dans les terminaisons psalmodiques. 181

Article III. Formules des intonations, médiations et terminaisons psalmodiques, propres à chaque mode du plain-chant. — Réduction des différents modes aux huit modes grégoriens. . 197

CHAPITRE VI. De l'accent dans les autres parties du chant ecclésiastique 218

Article I. Leçons, Epitres, Evangiles, etc., etc.; manière de les accentuer selon Le Munérat et Guillaume Guerson 221

Article II. Plain-chant proprement dit; comment l'élément grammatical y est subordonné à l'élément mélodique. — Réserve relative aux pénultièmes brèves. — La réforme prosodique justifiée sur ce point, par le témoignage des plus anciens maîtres. 240

Article III. Hymnes et Séquences. — Forme littéraire et constitution rhythmique de ces sortes de pièces. — Le rhythme musical d'après les théoriciens grecs. — Le rhythme musical d'après les théoriciens du moyen-âge, et rôle qu'il réserve à l'accent. — Exemples de chants rhythmés. 265

CHAPITRE VII. De l'accent écrit : à quelle époque remonte l'usage des signes représentatifs de l'accent. — Leur utilité. — Rapports de ces signes avec la notation neumatique 304

NOTE A, sur le rôle du peuple dans le chant de l'Eglise. . . . 345

NOTE B, sur les *voces liquescentes*, *tremulæ* et *vinnolæ*. . . 354

NOTE C, sur le chant des Chartreux. 363

NOTE D, sur l'origine de la médiation romaine du 4e mode, et des terminaisons qui dévient par un abaissement. 374

NOTE E, *Factum est autem*, etc. 384

NOTE F, sur un article du *Dictionnaire de plain-chant*, relatif à l'accent. 387

NOTE G, sur le nombre des *modes* ou *rhythmes* admis dans la musique mesurée du douzième siècle. 394

FIN DE LA TABLE.

Verdun. — Imp. Laurent.

0

2594 4

ML
3086
P45
Music

Petit
Dissertation sur la
psalmodie et les autres part
du chant grégorien dans leur
rapports avec l'accentuation
latine

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY